TOUT L'ART Histoire

L'ART CAROLINGIEN

JEAN-PIERRE CAILLET

Flammarion

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

Sommaire

Prologue : Des figures, une aire, une recomposition de l'histoire 7

1 Le palais 11
Palais royaux : Paderborn, Ingelheim, Aix-la-Chapelle 14
Le palais pontifical du Latran 23
Résidences de dignitaires : Doué-la-Fontaine, Mayenne et Germigny-des-Prés 25
Bilan 31

2 Le sanctuaire 35
Le panorama actuel des chantiers 38
1. Les cathédrales 39
2. Les monastères 42
3. Les autres édifices cultuels 56
Les formes de l'église, leurs origines et leurs fonctions 59
1. Matériaux et techniques 59
2. Les chevets : tripartition, articulation avec un transept, association à des cryptes, allongement du chœur 61
3. L'extrémité occidentale : massifs et contre-absides 67
4. L'interprétation fonctionnelle et ses limites 74
5. Les prétendus nouveaux « modèles » : un impact également mesuré 78
De l'unité cultuelle au complexe : structuration et genèse des ensembles claustraux 80
Devenir de l'architecture religieuse carolingienne 82
Le décor monumental 86
1. La plastique : chapiteaux et bases, reliefs muraux, dispositifs liturgiques, monuments funéraires 86
2. Mosaïque et peinture 100
3. Complémentarité, interchangeabilité, fréquence relative des modes de décor 120
4. La légitimité de l'image religieuse 121

3 Le trésor 125
Les pourvoyeurs 130
Les réalisateurs 132
Les œuvres 136
1. La parure et le service de l'autel 137
2. Les reliquaires 147
3. Les sièges d'apparat 157
4. Les effigies votives 161
5. *Membra disjecta* : les intailles 162
6. Les livres religieux 164
Bibles (et Apocalypses) 164
Psautiers (et Livres d'Heures) 175
Homéliaires 190
Martyrologes 192
Vies de saints 193
Autres ouvrages de piété 194
Tétraévangiles et évangéliaires 197
Sacramentaires 218
En guise de synthèse 225
7. Les livres profanes : ouvrages scientifiques et littéraires 227

4 Ultimes déploiements : rayonnement et héritage 233

Bibliographie générale 242

Prologue

Des figures, une aire, une recomposition de l'histoire

La notion d'art carolingien se superpose d'emblée à l'empreinte d'une dynastie où, bien souvent, l'immense stature du seul Charlemagne tend à reléguer dans l'ombre prédécesseurs et héritiers ; c'est aussi, dans la perception la plus courante, le sentiment d'un apogée de la création haut médiévale, et d'une première grande définition des valeurs artistiques de l'Europe chrétienne : soit le volet initial d'un triptyque culturel qui, aux âges roman puis gothique, allait se déployer en d'autres floraisons à cette même échelle de l'Occident. Mais sans qu'il faille absolument s'en défaire, cette vision doit être assortie de fortes nuances.

Quant à l'ascendant personnel de Charlemagne d'abord – il serait certes mal venu de minimiser le rôle du nouvel empereur de l'an 800 –, force est d'admettre que le mouvement a été lancé avant lui. Songeons au rapprochement du monde franc et de Rome, si déterminant à maints égards, et dont le crédit doit être porté à Pépin le Bref dès le milieu du VIII^e^ siècle. Vers l'aval de l'époque, en second lieu, la richesse sémantique et le faste des réalisations suscitées dans la mouvance de Charles le Chauve aux décennies 840-870, marque sans doute davantage le zénith de l'affirmation du souverain dans le domaine de l'art. Le rééquilibrage résulte en outre du poids que l'on doit reconnaître à l'initiative des hauts dignitaires. Il s'agit en particulier des grands conseillers palatins, évêques et abbés, qui ont mûri une réflexion de réelle portée et légitimement défendu le principe de leur propre importance dans l'assise de l'État. Ils avaient souvent eux-mêmes, par contrecoup, le souci d'une traduction visuelle de ces idées ; plusieurs d'entre eux se trouvent donc à l'origine directe de l'éclat de certains foyers et de celui des œuvres qui y étaient destinées : mentionnons, à titre d'exemples, un Éginhard à Aix, un Ebbon à Reims, un Drogon à Metz, un Raban Maur à Fulda puis à Mayence, un Angilbert à Milan – et sans oublier que la pensée de ceux qui, comme un Théodulf à Orléans et Fleury, un Alcuin à Tours ou un Hincmar à Reims, se sont surtout manifestés dans l'écrit, n'a pas moins compté dans le champ qui nous occupe.

Quant au territoire concerné, l'amalgame pur et simple avec le cadre de l'Europe ne saurait être envisagé. Sans s'attarder au cas de la majeure partie de l'Espagne alors musulmane, il convient de souligner que le monde carolingien n'a jamais englobé, même quand il repoussait au plus loin ses limites dans la première moitié du IXe siècle, que la Gaule amputée de l'Armorique, la marche catalane, la Germanie, l'Italie septentrionale et centrale (moins Venise, ainsi que les possessions pontificales cependant sous forte influence franque), et la petite péninsule d'Istrie au-delà de Trieste. C'est-à-dire que plusieurs entités culturelles, dont certaines de première importance, échappaient à cette emprise : l'Angleterre et l'Irlande d'abord, qui devaient continuer d'afficher de profondes originalités, dans le prolongement des siècles précédents ; toute l'Europe septentrionale, nord-orientale et centrale, également non pénétrée par le christianisme pour ce qui correspond aujourd'hui aux pays scandinaves, à la Pologne, à l'Est de l'Autriche, à la Hongrie, aux États tchèque et slovaque ; l'Italie méridionale du duché lombard de Bénévent et des antennes byzantines de Pouille, Calabre et Sicile ; la Dalmatie des dynastes croates, alors tout fraîchement convertis ; et, bien entendu, l'essentiel du domaine balkanique encore mal stabilisé ou sous la tutelle de Constantinople. Certes, le seul espace sous domination franque constituait le bloc d'extension majeure dans cette mosaïque ; et sa relative homogénéité culturelle ne devait pas être ébranlée par le partage politique de Verdun qui, en 843, juxtaposa à la Lotharingie de l'empereur éponyme, la Francie occidentale de Charles le Chauve et le royaume oriental de Louis le Germanique. Ainsi se trouvait défini, du moins jusqu'aux désagrégations féodales du début du Xe siècle qui marqueront le terme de notre parcours, un socle suffisamment ferme où le legs de la romanité et les apports « barbares » pouvaient parachever leur fusion. Et nous aurons justement à préciser dans quelle mesure cela a pu jouer sur l'évolution aux temps à venir.

Si les réalisations du haut Moyen Âge en général ont assez récemment encore suscité divers ouvrages, aucune présentation synthétique de l'art carolingien en propre n'avait vu le jour depuis la fin des années soixante – soit depuis près de quarante ans. Il s'imposait donc d'en retenter l'expérience, d'autant que la production de nombreuses données inédites, ainsi que de sensibles réorientations de la réflexion, déterminaient une attitude assez différente à l'égard de cette époque ; nous songeons tout spécialement à l'impact des multiples travaux menés dans le champ de l'archéologie paléochrétienne et des arts du « premier » haut Moyen Âge. C'est une vision certes encore partielle, mais beaucoup moins fragmentée, que nous avons aujourd'hui de ces véritables phases de genèse d'une chrétienté latine et d'émergence des particularismes culturels en son sein. Les expositions et colloques qui viennent juste de se tenir à Paderborn, Barcelone, York, Brescia et Split ont donné lieu à de copieuses publications qui, dans les deux derniers cas notamment, donnent toute leur place à ces antécédents. Rappelons en outre que, suivant l'approche qui a longtemps prévalu dans l'historiographie de langue allemande, l'avènement de Charlemagne correspondait à l'ouverture d'une ère nouvelle dont l'arc se déployait jusqu'au plein Moyen Âge central et que, dans l'optique privilégiée en-deçà du Rhin, la période carolingienne était plutôt perçue comme un brillant prélude, mais aussi comme un essai avorté avant le durable essor de l'art roman passé le cap de l'an mil. Deux conceptions assez tranchées, donc, qui calquaient bien sûr l'une et l'autre le processus artistique sur les cadres politiques – Empire romain-germanique et royaume capétien – à l'origine des États modernes ; et les récents conflits opposant ces derniers n'ont évidemment pas manqué d'exacerber les divergences des historiens eux-mêmes. Ajoutons que, lorsqu'ils n'emboîtaient pas le pas de leurs homologues allemands ou français, les érudits anglo-saxons, italiens ou ibériques envisageaient aussi de leur côté des évolutions « nationales » où, en définitive, l'épisode carolingien n'intervenait que comme épiphénomène. La réaction à de tels cloisonnements, bien amorcée dès le moment de la grande exposition du Conseil de l'Europe à Aix-la-Chapelle en 1965, s'est notablement amplifiée au cours de ces dernières décennies. Nous entendons bien nous situer dans ce sillage, et la large prise en compte des prémices dont nous venons de signaler la meilleure connaissance actuelle doit, en replaçant cet art carolingien au fil d'une progression de bien plus ample volée, définitivement nous garder de toute dérive partiale.

° Il nous faut encore, avant d'entrer vraiment dans le vif du sujet, préparer à une démarche qui ne correspond guère à ce que proposaient les panoramas traditionnels d'une époque donnée de la création artistique. Si l'évocation du « monumental » précédera certes, incontournablement, celle du « mobilier », nous n'articulerons pas l'ensemble en fonction des techniques auxquelles ressortissent les divers types de réalisations. Il n'est nullement question de dénier toute pertinence à ce genre d'approche, car bien des spécificités s'y trouvent mises en valeur. Mais on dispose à ce jour d'assez d'études privilégiant cette optique, et il est toujours loisible de s'y référer avec profit. Nous préférons donc adopter un autre point de vue, qui s'attache davantage à la finalité des œuvres ; ainsi espérons-nous mieux contribuer au renouvellement de la perception de celles-ci, et nous rapprocher plus encore de l'esprit de leurs concepteurs.

I Le palais

Palais royaux : Paderborn, Ingelheim, Aix-la-Chapelle | Le palais pontifical du Latran | Résidences de dignitaires : Doué-la-Fontaine, Mayenne et Germigny-des-Prés | Bilan

1.
Aix-la-Chapelle, palais. Reconstitution de l'ensemble du complexe du début du IXe siècle, d'après L. Hugot. Élévation intérieure de l'espace central de la chapelle.

DANS LE CHAMP DES RÉALITÉS MONUMENTALES, le palais occupe une place aussi importante que le sanctuaire, symboliquement parlant. Il s'offre même au tout premier chef à l'attention car, si le tissu déjà très dense des établissements religieux joue un rôle tout à fait essentiel dans l'encadrement de la société, le système palatial ne manque pas d'imposer, dans le paysage construit, la marque la plus tangible d'un pouvoir politique qui scelle véritablement la structure de l'État. Il faut certes reconnaître que le religieux et le politique interfèrent étroitement et que le palais, non réduit à un bâtiment unique mais développé en complexe, englobe bien souvent un sanctuaire. L'architecture religieuse devra donc être aussi évoquée dès cette première partie. Pour autant, cela n'épuisera nullement le sujet puisqu'il ne s'agira que d'envisager des cas où l'unité en question vaut principalement comme composante d'un tout à finalité bien spécifique.

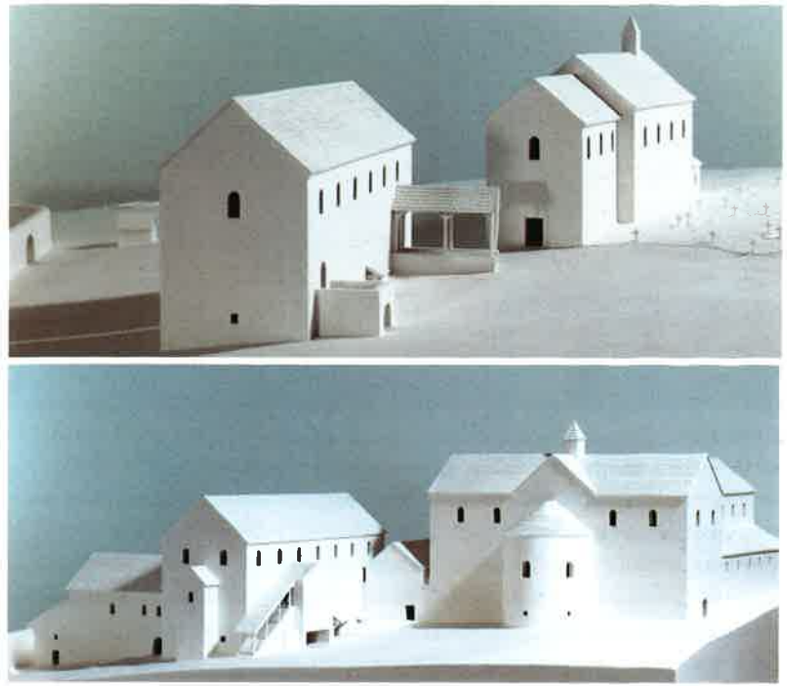
Il faut également souligner d'emblée que la configuration des palais carolingiens est loin d'être aussi documentée que celle des églises ; ce qui, indépendamment du fait que ceux-là aient été en nombre très inférieur à celles-ci dans l'aire territoriale de notre enquête, entraînera une relative brièveté de ce premier volet : nous ne pourrons en effet nous en tenir qu'aux quelques exemples pour lesquels certaines données des sources textuelles ou graphiques anciennes, ainsi que l'apport plus ou moins récent de l'archéologie, nous permettent de reconstituer les grandes lignes du parti architectural et du décor qui y était lié. Du moins se convaincra-t-on ainsi que le complexe d'Aix-la-Chapelle, qui dominait évidemment le panorama traditionnel des présentations synthétiques de la période, doit se voir mieux intégré dans un ensemble de réalisations dont certaines témoignent d'une réelle diversité de formules. La prise en compte de cette diversité n'empêchera pas, au demeurant, le dégagement de quelques orientations majeures qui, comme en d'autres domaines, amèneront à mieux situer la phase carolingienne dans la perspective d'une évolution de l'Antiquité au Moyen Âge central.

Pour s'insérer, précisément, dans le cadre d'une progression historique, on dispose aujourd'hui de très solides études sur les premiers palais des régions nord-occidentales du monde franc (régions absolument vitales, même si la transition dynastique des Mérovingiens aux Carolingiens a correspondu à un rééquilibrage sensible vers l'est). Les racines romaines d'un système d'abord caractérisé par la pluralité des résidences royales se trouvent donc bien établies ; c'est en effet dans le Code théodosien qu'est clarifiée la notion de *palatia* implantés dans diverses provinces de l'Empire et destinés au souverain à l'occasion de ses venues. Le système en question se transmet par voie légale au roi franc puisque, dès le début du VI^e^ siècle, l'empereur Anastase délègue à Clovis ses pouvoirs sur la Gaule avec, entre autres, le droit d'usage des *palatia* qui y avaient été précédemment érigés et celui de recourir au terme même de *palatium* pour dénommer sa résidence. Les souverains mérovingiens ont donc fait leurs les palais préexistants, qui se trouvaient en milieu urbain, mais ils devaient assez rapidement « doubler » ce réseau initial de nouveaux complexes hors des villes ; cela en rapport direct avec leurs possessions personnelles, avec la proximité de grands sanctuaires sous le vocable de saints protecteurs particuliers, et évidemment dans l'objectif de manifester concrètement leur autorité en plusieurs points du royaume. Il semble aussi que, dès cette époque, les complexes en question aient inclus ce qui devait constituer la trilogie fonctionnelle la plus fréquemment attestée : soit l'association d'un espace de réception (*aula*) à des unités d'habitat et à un (au moins) édifice cultuel. Cela sans que l'on puisse, à l'heure actuelle, préciser les schémas et les articulations internes de ces ensembles dont l'aire de distribution la plus dense s'avère bien, par ailleurs, correspondre à celle que privilégieront aussi les Carolingiens : soit entre Seine et Meuse, avant que la nouvelle extension du monde franc opérée par Charlemagne ne débouche sur des implantations au-delà de ces limites – vers le monde germanique, dans des contrées aux mains des Frisons et des Saxons notamment.

Palais royaux : Paderborn, Ingelheim, Aix-la-Chapelle

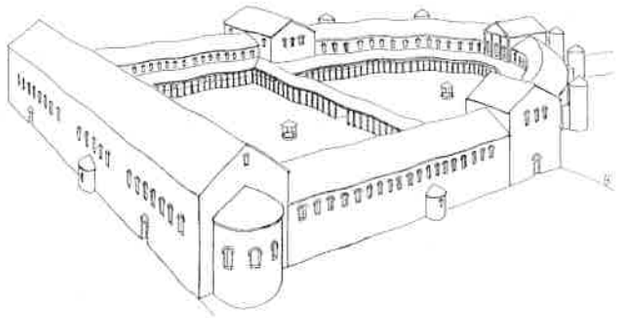
C'est justement sur un site-clé pour la conquête de la Saxonie que la prospection archéologique a révélé les grands traits d'un de ces établissements : grâce aux fouilles menées de 1963 à 1977, on a désormais acquis pour Paderborn une connaissance assez exacte de ce que fut le complexe fondé en 776 et où, dès l'année suivante, devait se réunir l'assemblée palatine et le synode ayant pour tâche de fixer l'organisation ecclésiastique du pays nouvellement annexé. C'est en outre dans ce palais que Charlemagne accueillit en 799 le pape Léon III, alors chassé de Rome par les menées d'une faction.

C'est en fait l'état des environs de 780 – une destruction étant survenue dès 778, immédiatement suivie d'une reconstruction sans grande modification de parti – qui se présente comme la première phase à



2a-b.
Paderborn, palais. Reconstitution des états de 776-777 (*aula* au premier plan, église au fond) et du milieu du IX^e^ siècle (*aula* et ses annexes à gauche, église à droite), d'après S. Gai, B. Mecke et G. Roese.

2a considérer. L'aire palatiale se trouve délimitée par une muraille au tracé à peu près quadrangulaire, de l'ordre de 280 x 250 m. Dans le secteur nord prennent place les deux unités majeures : l'*aula* (bâtiment palatial proprement dit) et une église sous le vocable du Sauveur. Cette dernière, plutôt modeste, a été « doublée » à son flanc sud – ou purement et simplement remplacée – par une basilique à chevet triabsidé et de bien plus notable ampleur avant même la venue du pape Léon. Mais c'est bien entendu sur l'*aula*, composante la plus spécifique de l'ensemble, qu'il faut ici s'arrêter. Il s'agit d'un édifice rectangulaire, de dimensions encore moyennes (31 x 10 m) au regard des réalisations de même nature que comporteront d'autres complexes des décennies postérieures. Pour autant, le caractère représentatif se trouve bien attesté puisque, au-dessus d'un rez-de-chaussée au sol de terre battue à destination utilitaire, se déployait à l'étage une salle de réception à laquelle, d'après un texte contemporain du séjour pontifical de 799, des tapis et un mobilier rehaussé de pourpre et d'or devaient conférer un véritable aspect d'apparat ; la probable présence d'une loggia, accessible depuis cette même salle à son extrémité sud-ouest, relevait aussi du désir de mettre en valeur le souverain, lors de harangues ou de proclamations devant une foule rassemblée dans ce secteur. Il est par ailleurs fort possible que l'église et l'*aula* aient été les seules constructions de pierre à l'intérieur de l'enceinte. Dans leur voisinage devaient être implantées différentes unités d'habitation et de service, de structure plus ou moins sommaire. À cet égard, le palais de Paderborn



se range dans la série des complexes du type dénommé *curtis*, dont une source textuelle de l'époque (le *Brevium exempla ad res ecclesiasticas et fiscales describendas*) nous rapporte plusieurs cas. Mais on note que le lien entre les deux pôles majeurs ainsi définis devait assez vite se renforcer (avec en particulier l'adjonction d'annexes au sud-est de l'*aula*, en correspondance avec un transept occidental greffé à l'église en 836). Par-delà la reprise 2b
d'une tripartition fonctionnelle dont nous avons vu que l'époque mérovingienne connaissait manifestement déjà le principe, cette étroite relation de l'*aula* et de l'église en étroite relation renvoie, quant à elle, à des antécédents de l'époque paléochrétienne : on songe notamment aux complexes épiscopaux, dont un au moins – à Poreč, en Istrie (Croatie) – est aujourd'hui intégralement conservé, et reflète sans doute une réalité bien familière aux Carolingiens.

Un autre exemple de résidence royale nous est proposé à Ingelheim, sur une terrasse dominant le Rhin quelque peu à l'ouest de Mayence.
Ce complexe devait être achevé vers la fin de 787, puisque Charlemagne y séjourna plusieurs mois. D'emblée, la configuration générale tranche nettement avec celle de Paderborn : ici, on a affaire à tout un ensemble de bâtiments maçonnés, disposés suivant un plan parfaitement régularisé, et se desservant les uns les autres de manière véritablement organique. Les fouilles du début du XX^e siècle n'ont pas permis de préciser la destination de chacune des composantes du complexe, dont rien n'est préservé en élévation. Il est du moins possible de s'assurer de l'agencement global, avec 3
une distribution des différentes unités d'habitat et de service en fonction de deux cours : l'une de celles-ci, en hémicycle de 87 m de diamètre, présente à son apex une structure proprement monumentale (tour ?), et est bordée par un portique longeant intérieurement une enfilade de pièces (à l'usage de la domesticité ou servant d'écuries, si l'on admet que cette partie correspond plutôt à un avant-corps) ; quant au bloc enserrant l'autre cour (quadrangulaire), il s'est trouvé perturbé par l'implantation d'une église dans le secteur sud-est, vraisemblablement au X^e siècle. Mais on relève surtout, à l'angle sud-ouest, la présence – originelle – d'une salle à abside de vastes proportions (33 x 14,50 m), qui jouait manifestement le rôle de salle de réception. Un poème d'Ermold le Noir, de la première moitié du IX^e siècle,

évoque la thématique des peintures murales qui se déployaient dans cette *aula* : il s'agissait d'une série de tableaux mettant tour à tour en scène Ninus d'Assyrie, Cyrus de Perse, Falaris de Sicile, Romulus et Rémus, Hannibal, Alexandre le Grand, Auguste, Constantin, Théodose, Charles Martel, Pépin le Bref et enfin Charlemagne, chacun de ces souverains étant figuré dans l'accomplissement de l'un (ou de plusieurs) de ses principaux exploits.
Ce cycle a généralement été considéré comme contemporain de Louis le Pieux, successeur direct de Charlemagne, auquel Ermold dédia son poème ; mais on a récemment fait valoir que la représentation de Charlemagne en vainqueur des Saxons – et non dans l'acte de son couronnement impérial de 800 – plaidait pour une réalisation nettement antérieure, soit en vue du séjour royal de 787-788. On ne manquera pas de souligner le caractère hautement signifiant de ce programme, exaltant la dynastie carolingienne comme continuatrice des plus illustres souverains de l'Antiquité et des non moins glorieux empereurs chrétiens du IV^e siècle : un double héritage que les Carolingiens auront constamment à cœur de revendiquer, comme nous le verrons en examinant bien d'autres œuvres. Mais revenons au parti architectural du complexe d'Ingelheim. D'une façon différente de Paderborn, il renvoie lui aussi à des modèles du passé : on a ainsi récemment évoqué le schéma du *forum* de Cologne et, surtout, le système général d'unités articulées autour d'espaces ouverts, avec portiques en éléments de liaison, est bien celui des grandes *villae* romaines.
Les développements en hémicycle sont d'ailleurs plus d'une fois attestés dans ces dernières (ainsi à Piazza Armerina, en Sicile ou en Aquitaine, à Montmaurin) et le type de la salle d'apparat terminée en abside y est également récurrent. Il s'agit de salles sans étage, ce qui semble bien avoir été le cas de celle d'Ingelheim. De plus, on note l'absence initiale de chapelle dans le complexe rhénan : une église préexistante, distante de 500 m environ suffisait, à l'époque carolingienne, aux besoins cultuels des occupants du palais. Au total donc, Paderborn et Ingelheim nous offrent idéalement, pour cette phase de prémices à

3.
Ingelheim, palais. Reconstitution de l'élévation de l'ensemble du complexe de la fin du VIII^e siècle, d'après S. Schütte.
4.
Aix-la-Chapelle, palais. Reconstitution de l'ensemble du complexe du début du IX^e siècle, d'après L. Hugot (*aula* en haut à gauche, chapelle et ses annexes au premier plan).

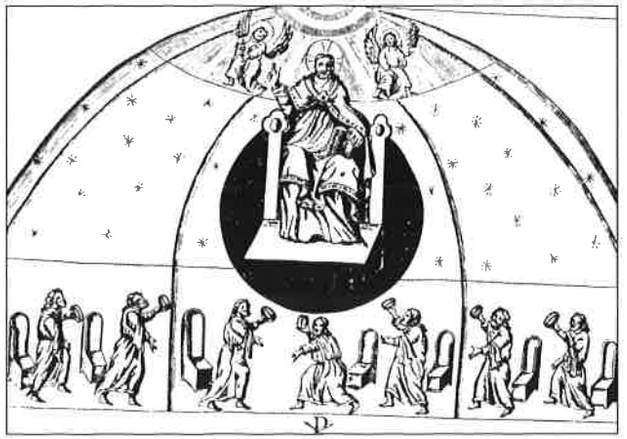
laquelle correspondent les décennies de la fin du VIII^e siècle, les deux grands types à l'origine de l'architecture aulique de la maturité carolingienne.

Cette maturité carolingienne est justement atteinte avec la réalisation la plus emblématique du règne de Charlemagne : l'ensemble d'Aix-la-Chapelle. 4
Celui-ci bénéficie, outre de l'aura attachée à la personne de son destinataire, d'un état de conservation exceptionnel ; car, moyennant la substitution d'un somptueux chœur gothique à la simple abside quadrangulaire initiale et les modifications des parties hautes à la suite d'incendies aux XIII^e et XVII^e siècles, la chapelle palatine a conservé les grandes lignes de ses abords et de son élévation. Et l'autre composante majeure, l'*aula*, est parfaitement localisable à l'emplacement de l'actuel hôtel de ville – bâtiment du XVI^e siècle – qui incorpore, dans sa structure, quelques vestiges des murs carolingiens.

Aux dires d'Éginhard, biographe du souverain, c'est la présence d'une *villa* appartenant à son père, Pépin, associée à d'anciens thermes qui aurait déterminé Charlemagne à choisir le site d'*Aquae Granni* pour ce qui devait désormais constituer sa résidence principale. Les thermes en question se trouvaient à l'est du nouveau complexe, dont l'extension maximale était de l'ordre de 200 m. Le même Éginhard nous a encore livré le nom de l'architecte, Eudes de Metz. Dans sa planification générale, le palais d'Aix témoigne, comme celui d'Ingelheim, de l'ascendant des schémas de l'Antiquité romaine. En effet, il semble que quelques restes de murs, dans la zone située entre les deux unités principales (*aula* au nord, chapelle au sud), signalent la présence d'une aile fermant le complexe suivant un tracé rectiligne du côté est : *aula* et chapelle, en projection vers l'ouest à partir des extrémités de cette aile orientale, auraient alors correspondu aux deux corps latéraux enserrant une cour rectangulaire dans le type classique de la *villa* « à ressauts d'angle », bien représenté dans le monde romain des II^e-III^e siècles (par exemple à Nennig ou à Echternach-Schwarzücht, dans le nord-est de la Gaule précisément). Par ailleurs, la présence à Aix d'une galerie de façade établissant un lien organique entre *aula* et chapelle à leur extrémité ouest s'accorde également avec le système de clôture en façade attesté dans certaines *villae* du même type. Mais à Aix, comme déjà à Paderborn, nombre de bâtiments adventices de construction plus légère avaient été associés à ces composantes majeures : il s'agissait d'unités d'habitat, parmi lesquelles celles de dignitaires (Éginhard évoque la sienne propre, faite de matériaux de peu de prix, incluant néanmoins un oratoire privé) et très vraisemblablement celle du souverain en personne. Il reste qu'indépendamment de ces concessions aux usages francs traditionnels, la monumentalisation des bâtiments principaux trahit de très hautes ambitions. Ainsi, la galerie de façade à deux niveaux comportait en son centre une construction quadrangulaire des plus imposantes (29,50 x 15,10 m environ), correspondant manifestement à un dispositif d'accès solennel.

Quant à l'*aula*, avec son corps rectangulaire de quelque 47,40 x 20,75 m, elle s'avère de proportions assez voisines de celles de la grande salle palatine de Trèves, érigée au début du IV^e siècle alors que la cité mosellane était résidence impériale. Dans son articulation, l'*aula* d'Aix était cependant plus élaborée que celle de Trèves : au lieu d'un seul hémicycle sur un petit côté, elle présentait trois absides respectivement implantées à l'extrémité occidentale et au milieu de chacun des longs côtés ; en outre, une galerie couverte se développait à son flanc sud et une tour se greffait à son extrémité orientale. Cette complexité du schéma basilical renvoie, par certains traits, aux modèles les plus illustres. On songe notamment à la colossale basilique de Maxence sur le forum de Rome, possédant aussi trois absides ou niches dans une disposition analogue. Mais il est également possible qu'un antécédent romain beaucoup plus immédiat – le grand *triclinium* bâti dans le palais du Latran à l'initiative du pape Léon III dans les dernières années du VIII^e siècle – ait ici constitué la référence directe, ce qui inciterait évidemment à ne dater l'édification de l'*aula* d'Aix qu'après le voyage de Charlemagne pour son couronnement impérial à Rome. Même si cela ne peut être absolument établi, l'hypothèse apparaît du moins tout à fait recevable.

En position symétrique de l'*aula* dans la partie sud de l'ensemble palatial, la chapelle d'Aix se distingue par une configuration plus remarquable encore. Précédée à l'ouest par un *atrium* à deux exèdres latérales, elle se compose d'abord d'un porche à étage, flanqué de deux tourelles d'escalier. Le corps principal, ensuite, s'articule en un noyau octogonal qu'entoure un déambulatoire à seize pans externes ; du côté est se greffait l'abside quadrangulaire remplacée au XIV^e siècle par le chœur auquel nous avons déjà fait allusion ; au nord et au sud, se projetaient deux annexes de plan rectangulaire terminées en hémicycle. Le traitement de l'élévation s'avère particulièrement ingénieux : l'assise et l'homogénéité en sont assurées par les puissantes piles cantonnant le noyau octogonal (dont elles épousent le tracé à chaque angle) et montant d'un seul jet jusqu'à la coupole sommitale, elle-même à huit pans. Dans le déambulatoire, le passage de l'octogone interne à l'hexadécagone externe s'opère au moyen d'une alternance régulière de voûtes d'arêtes classiques et de voûtains triangulaires. L'espace central se signale par de très hautes baies de tribune subdivisées par un jeu d'étrésillons et de colonnes jumelles au second de ses trois niveaux, conférant une certaine légèreté à une structure par ailleurs très massive. Ajoutons qu'à ce niveau, la stabilité se voit confortée par une série d'arcs compartimentant la tribune et, surtout, raidissant efficacement les murs porteurs de la coupole. Du point de vue technique, une réelle prouesse a donc été accomplie. Avec une hauteur de l'ordre de 30 m, la chapelle palatine d'Aix allait demeurer assez longtemps le plus grand édifice entièrement voûté en-deçà des Alpes. Comme pour le parti général du complexe et pour l'*aula*, on peut envisager ici des sources antiques. Les églises justiniennes à plan centré de Constantinople – en particulier

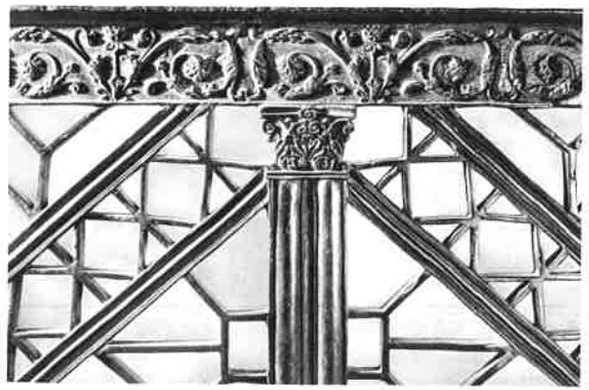


5.
Aix-la-Chapelle.
Dessin de
la mosaïque de
la coupole de
la chapelle, par
Ciampini (1699).
6a-b.
Aix-la-Chapelle.
Détails de deux
transennes de
la chapelle
(à décor de rinceaux
et à motifs
cruciformes).

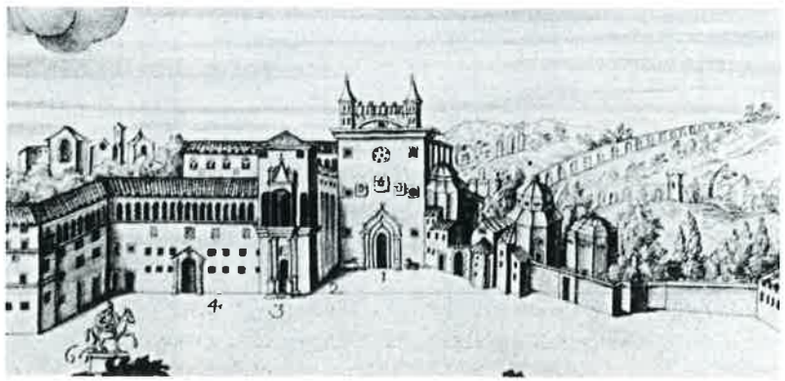
Saints-Serge-et-Bacchus, aussi incluse dans un ensemble palatial – ont parfois été évoquées ; cependant Charlemagne et ses proches n'en avaient pas de connaissance directe. En revanche, ils s'étaient personnellement rendus à Ravenne, où l'exemple de Saint-Vital les avait sans nul doute impressionnés, et cela d'autant plus que, même si l'édification du grand *martyrium* ne devait rien à l'initiative propre de Justinien et de Théodora, les portraits de ceux-ci avec les membres de leur cour sur les célèbres mosaïques de l'entrée de l'abside conféraient à ce sanctuaire une indéniable connotation impériale. On a également suggéré, en dernier lieu, des rapprochements avec certains monuments de la Cologne romaine et paléochrétienne, à savoir : le *praetorium* pour ses extensions latérales associées à un corps de plan centré, et l'église Saint-Géréon pour son schéma également centré et son *atrium* devant un « vestibule » de façade. Ces apparentements sont indiscutables, mais ne s'avèrent pas aussi étroits qu'avec Saint-Vital. En définitive, il est flagrant qu'au-delà de la référence dominante au prototype ravennate, le concepteur d'Aix a su réaliser une œuvre originale et il a donc fort bien pu combiner des apports secondaires à une source d'inspiration majeure.

Les matériaux auxquels on a recouru, tant pour les composantes architecturales que pour des éléments mobiliers, entrent aussi dans un jeu de références très signifiant. Il s'agit d'abord des colonnes de marbre, pour lesquelles on sait que Charlemagne avait obtenu du pape Hadrien, dès avant 795, l'autorisation d'effectuer des prélèvements dans d'anciens édifices de Ravenne et de Rome : cette pratique du réemploi dénote – beaucoup plus qu'un simple souci d'approvisionnement à bon compte – le désir d'incorporer, au sens le plus concret du terme, le prestige attaché à des réalisations du glorieux passé. Cela correspond tout à fait aux usages des dynastes du haut Moyen Âge (comme ceux de l'Antiquité tardive, d'ailleurs). C'est avec cette même arrière-pensée que Charlemagne devait récupérer d'insignes exemplaires de la grande statuaire en bronze – une louve, symbole tutélaire de Rome, et un groupe équestre censé figurer le puissant roi ostrogoth d'Italie, Théodoric – pour valoriser des emplacements-clés du complexe aixois. Quant aux bronzes monumentaux, on ne se contenta pas seulement de la réinsertion de ces œuvres illustres. En effet, les investigations archéologiques ont révélé la présence, dans l'aire même du palais, d'une fonderie dont sont issus des éléments tout aussi importants pour le parachèvement de la chapelle : d'une part, les vantaux des portails, dont ceux de l'entrée axiale sont toujours en place, avec leurs mufles léonins et leurs bordures d'oves reprenant fidèlement le répertoire ornemental le plus authentiquement classique ; et d'autre part, les transennes formant parapets au niveau de la tribune, et dont certaines confirment bien cet ancrage dans l'Antiquité avec leurs pilastres à cannelures et chapiteaux corinthiens ou leurs rinceaux végétaux d'un naturalisme qui ne cède en rien à celui des modèles de la Rome augustéenne. Dans la mesure où, en Gaule et à ses marges du moins, la fonte des grands bronzes n'était semble-t-il plus en usage aux siècles précédents, ces réalisations témoignent d'une véritable renaissance. Elles sont d'ailleurs unanimement classées au nombre des « marqueurs » d'une orientation générale en ce sens. Mais comme pour la configuration proprement architecturale de la chapelle, il importe de ne pas en rester à l'idée d'un simple cantonnement dans la copie servile, car d'autres de ces transennes, par exemple celles comportant des ajourements cruciformes, ont pu être considérées comme d'inspiration différente (franque, comme on l'a parfois envisagé ou en tout cas, non directement gréco-romaine). À travers cet éclectisme, une certaine part d'originalité ne saurait donc être déniée aux artisans actifs à Aix vers 800, et dont les origines posent question. On a songé à des praticiens venus d'Italie du Nord, et il n'est effectivement pas exclu que le royaume lombard conquis par Charlemagne dès 774 ait su préserver et réinterpréter une technique et un répertoire dont les maîtres d'œuvre francs auraient alors bien su tirer profit.

La réussite que constitue la chapelle d'Aix découle aussi, et peut-être même davantage, de son adéquation fonctionnelle avec l'image de ce que le pouvoir carolingien entendait imposer, particulièrement en ce qui



concerne le rôle éminent du souverain, médiateur obligé entre Dieu et les hommes. Notons déjà que, depuis l'*aula* et après avoir parcouru la longue galerie de façade à son niveau supérieur, le souverain accédait de plain-pied au secteur occidental de la tribune de l'octogone. De là, il dominait l'autel marial du rez-de-chaussée du chœur, et faisait face à celui du Sauveur dans le secteur oriental de la tribune. Ainsi, il paraissait dominer la Vierge dédicataire de l'édifice, pour se présenter comme l'interlocuteur le plus direct de la personne divine. Dans ce système de relations, l'implantation du trône en correspondance de la baie occidentale axiale de la tribune – là où on le voit aujourd'hui – joue évidemment un rôle capital. Une remise en cause était intervenue voici quelques décennies, sur la base d'un examen dendrochronologique des pièces de bois incluses dans le siège, par ailleurs constitué de marbre : il se serait agi d'un élément non antérieur au couronnement d'Otton Ier en 936. Mais une investigation plus récente a confirmé l'installation première du trône aussitôt après la pose du sol d'origine, et revalide donc l'interprétation traditionnelle exposée ci-dessus. On doit en outre tenir compte de l'existence d'une mosaïque sur la coupole, dont celle du XIXe siècle visible aujourd'hui restitue à peu près l'iconographie : un dessin de Ciampini, antérieur à la destruction de cette mosaïque en 1719, montre en effet le Christ trônant, acclamé par les Vieillards de l'Apocalypse. Il faut alors avoir à l'esprit la lecture du texte johannique qui prévalait à l'époque pour comprendre la portée du « dialogue » ainsi établi entre le souverain et la majesté divine qui le surplombait ; car la vision apocalyptique en question évoque certes le retour du Christ lors de la Seconde Parousie, mais elle est aussi exaltation de l'Église des justes qui, d'ores et déjà, règne avec le Christ et constitue le modèle de l'Église d'ici-bas. Ainsi, le souverain carolingien apparaît comme ayant pleine vocation à réaliser sur terre l'œuvre préalable à l'avènement du royaume de Dieu ; une perspective que corroborait l'assimilation de la chapelle d'Aix à une Jérusalem céleste, qu'exprimaient huit vers d'Alcuin inscrits en lettres d'or au-dessus des arcades du rez-de-chaussée.



7.
Latran, palais. Dessin de l'extérieur de l'ensemble du complexe, par Ciampini (1693). Au centre, façade du transept de la cathédrale (1) avec, immédiatement à sa gauche, la « salle des Conciles » (2) et sa loggia (3).
8.
Latran, palais. Dessin de l'extérieur de l'ensemble du complexe, par Ciampini (1693). Copie (1743) de la mosaïque du *triclinium* de Léon III (vers 800), aujourd'hui sur la place du Latran.

Par ailleurs, la symbolique de l'édifice procédait de sa double nature de réceptacle de corps saints et de lieu de déploiement d'une liturgie à caractère royal. En effet, l'autel de la Vierge abritait les principales reliques que Charlemagne avait pu rassembler à Aix, et dont la garde se trouvait dévolue à un chapitre de douze chanoines chargés de prier à perpétuité pour le souverain franc et les membres de sa famille, ainsi que pour la stabilité de l'État. Charlemagne avait donc réuni là des fonctions attestées dès l'époque mérovingienne mais dispersées entre les oratoires des divers palais et de grands monastères du royaume. Cette concentration du potentiel sacré au bénéfice du monarque devait constituer une nouvelle référence aux siècles suivants. Et on le vérifie dès les années 870 à Compiègne, où Charles le Chauve a établi son propre palais en reprenant des composantes essentielles du modèle aixois : car d'après les sources textuelles, on constate notamment qu'un sanctuaire sous le même vocable marial – et sans doute aussi de plan octogonal – y assumait le double statut d'église-reliquaire et de cadre de prières pour le maintien de la dynastie.

Le palais pontifical du Latran

Il faut à présent revenir aux environs de 800 pour évaluer les entreprises de Charlemagne sous un autre angle. Nous évoquions ci-dessus l'*aula* d'Aix comme une possible réplique – à plus grande échelle – du *triclinium* du Latran et le complexe pontifical dans son ensemble mérite d'autant plus l'attention qu'en ces années décisives, Léon III le remanie dans la double visée de s'affirmer à l'égard de Constantinople et du monde franc. L'articulation du palais romain tel qu'il se présentait alors peut être précisée grâce aux données topographiques fournies par le *Liber Pontificalis* ainsi que par l'apport des fouilles menées vers 1900 et, surtout, par la documentation graphique des XVIe-XVIIe siècles. Quant au *triclinium*, mentionné ci-dessus pour sa configuration architecturale, le programme figuré pariétal y revêtait aussi un caractère hautement signifiant : il s'agissait notamment d'une mosaïque ornant l'arc de tête et le cul-de-four de l'abside axiale, dont une

copie en date de 1743 (à partir de l'état restauré en 1625 à l'initiative du cardinal Barberini) est aujourd'hui visible sur un dispositif adossé à la *Scala sancta* de la chapelle *Sancta Sanctorum*, en face de la cathédrale sur l'actuelle place du Latran. À la conque, se déploie le thème de la Mission des apôtres, tandis qu'à l'arc, apparaissent d'une part le pape du début du IVe siècle, Sylvestre (à gauche), ainsi que l'empereur Constantin, recevant respectivement le pallium épiscopal et l'étendard militaire des mains du Christ, et d'autre part Léon III et Charlemagne gratifiés d'attributs équivalents par saint Pierre (à droite). Cette lecture suppose évidemment que l'on admette le bien-fondé de la restauration de 1625, d'autant qu'un dessin antérieur montre que tout le côté gauche était alors lacunaire. Une telle restitution semble du moins s'accorder aux idées de l'époque sur la conception du programme. On aurait donc illustré ainsi la propagation du message divin à l'ensemble du monde terrestre, en projetant cette action dans les temps historiques – et jusqu'au moment présent – par l'intermédiaire des deux couples pape et souverain laïc dans un rapport typologique. Et il faudrait en conséquence envisager cette iconographie en fonction de ce que postulait la « Donation constantinienne », faux élaboré en milieu pontifical vers le milieu ou le troisième quart du VIIIe siècle, et selon lequel le premier empereur chrétien aurait jadis concédé à l'évêque de Rome la primauté sur les Églises d'Orient ainsi que les insignes souverains avec *potestas* (c'est-à-dire pouvoir) sur l'Italie et tout le reste de l'Occident. Certes, il avait été essentiellement conçu pour placer Rome dans une position favorable vis-à-vis de Constantinople (avec laquelle les liens politiques étaient justement en train de se dénouer) ; mais dans le contexte des environs de 800, Léon III ne pouvait manquer d'utiliser ce document pour faire valoir sa prééminence sur un roi franc dont la protection, pour autant qu'elle s'avérât incontournable, n'en risquait pas moins de devenir pesante…

8

L'autre grande réalisation de Léon III dans le complexe du Latran, peu après 800 cette fois, est une salle de proportions beaucoup plus considérables : la salle, dite plus tard « des Conciles », en correspondance quasi directe avec la cathédrale, se développait sur deux niveaux avec un axe longitudinal de près de 68 m. Outre l'abside principale à son extrémité sud, elle se signalait par dix autres exèdres disposées par paires sur les longs côtés. À l'étage, les onze hémicycles ainsi accolés au corps principal recevaient des tables et des lits de repas. Cette pièce d'apparat servait donc aux banquets, et il ne fait guère de doute que la grande salle aux dix-neuf lits du palais impérial de Constantinople ait ici constitué la référence. L'extérieur de la salle des Conciles de Léon III était rehaussé par une loggia à baldaquin, donnant sur la place attenante au palais et que l'on reconnaît – bien que sous sa forme remaniée du XIIIe siècle – sur les vues antérieures au grand remodelage de 1588. Mais comme au *triclinium* précédent, c'est à l'intérieur que se trouvait concentrée la décoration la plus significative. Un dessin et une description du XVIe siècle permettent d'en saisir les grandes lignes : à l'arc de l'abside axiale se déployait l'hommage des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse au Christ, en buste associé aux quatre Vivants, tandis qu'au cul-de-four sous-jacent se dressait l'image en pied du Sauveur avec, à ses côtés, Pierre et Paul, ainsi que d'autres personnages non identifiés (dont peut-être Léon III en donateur, à l'une des extrémités de la composition). Cette partie du programme, traitée en mosaïque, était complétée par un ensemble de peintures aux hémicycles latéraux, illustrant chacune la prédication d'un apôtre : on avait donc redéveloppé ici, sur un mode différent de celui du *triclinium*, le thème de la diffusion universelle du message divin. Mais il convient aussi de relever que l'adoration des Vieillards de l'arc absidal axial se trouvait coïncider avec le thème choisi pour la coupole de la chapelle d'Aix : Léon III se serait-il aligné sur cet exemple ? Il est établi qu'il connaissait le sanctuaire du palais franc, puisqu'il avait procédé en personne à sa consécration en 805 ; on n'est malheureusement assuré ni de la réalisation de la mosaïque d'Aix avant cette date, ni de la postériorité de celle du Latran… Ce que l'on peut retenir du moins, c'est que Léon III inscrivait sa mission dans la même perspective que le souverain carolingien puisqu'il s'affichait là, lui aussi, en situation privilégiée – il devait occuper la couche installée dans cet hémicycle médian –, dans un dispositif scénique incluant également le thème apocalyptique : il exprimait ainsi son intention propre à la visée de l'accomplissement terrestre des desseins de Dieu. Il n'est pas en outre exclu que, dans le développement de la concurrence avec le monarque franc pour le statut de guide suprême du peuple chrétien, le pape ait joué du prestige de certains grands antécédents de la Rome paléochrétienne : l'hypothèse selon laquelle la mosaïque du *triclinium* aurait été inspirée par celle de l'arc triomphal de Saint-Pierre-du-Vatican tandis que celle de la salle des Conciles aurait repris le sujet de celui de Saint-Paul-hors-les-murs, apparaît en tout cas assez séduisante. Les papes du Moyen Âge – à commencer, peu après Léon, par Pascal Ier, sur les œuvres duquel nous aurons à revenir – ont d'ailleurs bien souvent recouru à l'exaltation et à la « réactualisation » du passé monumental de leur cité pour réaffirmer leurs prérogatives. C'était en effet un excellent moyen pour mettre en valeur les fondements apostoliques (ou martyriaux) de leur autorité.

Résidences de dignitaires : Doué-la-Fontaine, Mayenne et Germigny-des-Prés

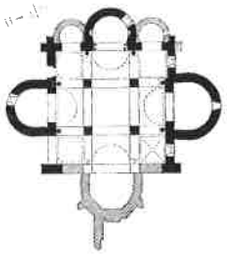
Après avoir défini les expressions des pouvoirs prééminents, il paraît indispensable de s'attarder aux modes selon lesquels divers membres de l'aristocratie, relais d'importance cruciale dans l'encadrement de la société – et naturellement soucieux d'imposer ce rôle par le faste de leurs propres établissements – ont, à leur échelle, concouru à l'essor de cette architecture palatiale. L'évocation du phénomène demeure malheureusement très limitée dans la mesure où bien peu de ces résidences ont conservé

9.
Doué-la-Fontaine, palais (vers 900). Vue extérieure générale.
10.
Mayenne, palais. Reconstitution de l'élévation du corps principal vers 900, d'après R. Early.

les composantes de leur élévation, et où les données de fouilles relatives à certaines autres sont encore très maigres. On dispose néanmoins d'informations assez substantielles pour trois sites au moins. Le premier est celui de Doué-la-Fontaine en Anjou, méthodiquement exploré aux environs de 1970. Le lieu a eu un lustre historique certain puisque, sous Charlemagne, 9
il fut l'un des lieux de séjour du futur Louis le Pieux, alors roi d'Aquitaine. Cependant, le bâtiment qui nous occupe ici est postérieur au complexe princier, probablement détruit par les Scandinaves en 843. Sa phase initiale, datant des décennies suivantes, ne se signale pas par une construction très remarquable. Il s'agissait manifestement d'une simple structure à ossature de bois, sur solins de pierre, ce qui d'ailleurs, nous l'avons vu, correspondait également à plusieurs unités d'habitat – dont sans doute celle du souverain lui-même – à Paderborn et à Aix. On a en revanche affaire à une construction un peu plus élaborée lors de la phase suivante, à savoir : un édifice de plan quadrangulaire assez vaste (23 x 16,50 m) et, surtout, aux parois entièrement maçonnées. Encore observables sur une hauteur moyenne de 5 m, elles présentent une structure en moellons grossièrement équarris, disposés par endroits en « arête de poisson » (*opus spicatum*) et liés au mortier de chaux. Aux angles, toutefois, on a recouru à des blocs de taille relativement régulière pour constituer des chaînages plus robustes. Intérieurement, l'espace est subdivisé en deux volumes : une ample salle dallée à foyer central, sans doute à usage de réception, puis une cuisine pourvue d'une cheminée murale et donnant sur une petite annexe faisant fonction de réserve. Les ouvertures de ce bâtiment semblent avoir été peu nombreuses : indépendamment des nécessaires communications entre la cuisine et son annexe ainsi qu'avec la salle principale, cette dernière ne présentait qu'une seule porte vers l'ouest, et peut-être une baie sur chacun des murs pignons. Le couvrement, enfin, devait être constitué de bois et de chaume, et adopter le traditionnel profil en bâtière. L'édifice ainsi restitué, qui ne comportait donc qu'un niveau d'utilisation de plain-pied, se trouvait associé à deux autres unités plus modestes, la moins ruinée dans ses fondations – seules conservées – offrait un tracé rectangulaire de 6 x 2 m et des parois manifestement à ossature de bois. L'ensemble constituait donc un complexe, d'ampleur sans commune mesure, évidemment, avec les résidences royales décrites ci-avant, mais le caractère représentatif n'en était pas moins marqué, avec le traitement de l'édifice principal.
Les données historiques ont incité à dater cette phase des environs de 900 (soit entre l'arrêt des raids scandinaves vers la fin du IX^e siècle et leur reprise après 910). Doué-la-Fontaine pourrait donc avoir été la *curtis* de Robert, comte d'Anjou de 888 à 922.

Le second des exemples à mentionner dans cette partie est celui de Mayenne, dont l'investigation archéologique a eu lieu vers la fin des
10 années 1990. C'est dans la salle nord du corps de logis du château actuel que se trouve encastré l'essentiel des structures du premier édifice de pierre correspondant à la phase qui nous concerne ici. Son unité principale est un bâtiment quadrangulaire de 10,70 x 7,60 m, s'élevant à 10,50 m et subdivisé en deux niveaux à plafond charpenté que surmontait – probablement – un comble. Le niveau bas, où des traces de poteaux donnent à penser qu'il existait un plancher isolant la pièce de l'humidité du sol, ne présente que deux étroites fenêtres et n'était manifestement accessible que par une échelle, à partir du niveau supérieur ; il semble donc que l'on ne puisse penser là qu'à une fonction de stockage. Au-dessus, le volume s'avère également d'un seul tenant. Cette pièce, de toute évidence à caractère représentatif, est quant à elle abondamment éclairée par de larges baies à claveaux de brique simples ou doubles (les quatre baies du mur septentrional sont particulièrement bien préservées). L'entrée s'opérait peut-être à l'ouest, depuis une terrasse. Dans l'angle sud-ouest, on passe dans une tour de plan carré, de 4 m de côté en intérieur, dont subsistent trois étages (sur les quatre d'origine, semble-t-il) qui atteignent encore la hauteur de 14 m. Une tourelle d'escalier, accolée à l'ouest de cette tour, assurait la desserte des paliers successifs. Il est cependant difficile de préciser la fonction de ces derniers : s'agissait-il d'espaces plus privatifs, d'habitat permanent ou occasionnel ? À moins que la surveillance des environs n'ait constitué la finalité principale de ces parties hautes. Les fouilles ont en outre mis au jour, dans la cour du château plus tardif, un tronçon de mur au soutien d'une levée de terre ; celle-ci

a semble-t-il correspondu à un premier rempart, sans doute assez vite remplacé par une courtine toute en pierre, qui venait buter sur les angles nord-ouest et sud-est de corps du bâtiment précédemment décrit. L'un des traits les plus remarquables de celui-ci – et de la tour adjacente – est sa structure murale, pour laquelle ont été réemployés de grands blocs quadrangulaires de granit prélevés dans la forteresse antique du site voisin, Jublains. Indépendamment du caractère utilitaire de cette récupération de matériaux, il est probable que l'on ait voulu ainsi conférer à l'édifice un aspect plus imposant – renouant de ce fait avec la grande tradition architecturale du monde classique. Ce qui, bien entendu, amène à envisager que ces bâtiments étaient destinés à un personnage de haut rang : on a ainsi songé au comte du Maine dont le rôle n'a pas dû être négligeable dans la défense des marches occidentales de la Francie dès le règne de Charles le Chauve, face aux Bretons et aux nouveaux arrivants vikings. Le site jouissait d'ailleurs d'une position avantageuse, au bord d'un promontoire dominant la vallée. Toutefois, les indices archéologiques produits à ce jour n'engagent pas vraiment à dater du troisième quart du IXe siècle cet état du complexe : les analyses au radiocarbone suggèrent plutôt les environs de 900, ce que paraissent confirmer les trouvailles monétaires.



11.
Germigny-des-Prés, chapelle de la *villa* de Théodulf (vers 800). Plan, d'après K. J. Conant.

Le troisième cas de résidence aristocratique que nous aborderons ici est d'ordre sensiblement différent et nous ramène vers 800. En effet, c'est à cette époque que l'un des conseillers de Charlemagne, Théodulf, évêque d'Orléans et abbé de Fleury (plus tard Saint-Benoît-sur-Loire), s'établit non loin de son monastère, sur le site de Germigny-des-Prés. L'état actuel du site ne permet guère d'avoir une idée de l'ensemble, puisque seul l'oratoire – sous une forme déjà modifiée aux temps médiévaux ultérieurs et ayant subi une restauration particulièrement sévère au XIXe siècle – est aujourd'hui debout. On sait cependant, grâce à un « catalogue » des abbés de Fleury rédigé vers 900, que Théodulf avait réutilisé en partie ce qui restait d'une ancienne *villa* remontant sans doute à l'époque romaine – au lieu-dit *Germaniacus* –, et que ses prédécesseurs sur le siège de Fleury avaient déjà largement aliénée. Mais qu'en subsistait-il exactement aux temps qui nous occupent, quelles unités a pu en réemployer le nouveau propriétaire, quelle a pu être l'ampleur des restaurations et des modifications qu'il y a opérées ? Seule une fouille complète permettrait de le préciser. On sait seulement, par une évocation poétique de Théodulf lui-même, que certaines salles étaient rehaussées de peintures représentant les allégories des saisons et des arts libéraux, ainsi apparemment qu'une mappemonde.

L'oratoire, seul conservé moyennant les altérations que nous venons de signaler, pourrait évidemment être envisagé dans l'un des chapitres consacrés aux réalisations d'architecture religieuse. Nous préférons cependant le présenter ici dans la mesure où, comme le montraient les exemples de Paderborn ou d'Aix, le sanctuaire du complexe résidentiel fait partie intégrante de celui-ci, en tant que pôle complémentaire de l'espace

de réception. De plus, sa configuration ainsi que le décor qui s'y déploie – cela se vérifiait pour Aix, encore – joue un rôle capital dans l'image que l'occupant des lieux entend imposer de lui-même et de ses options. Germigny en témoigne, nous allons le voir. La documentation textuelle nous entraîne d'emblée dans le jeu des références signifiantes, en rapportant que Théodulf avait fait construire son oratoire à l'exemple de la chapelle palatine d'Aix, ce qui doit cependant être nuancé car la source en question (le « catalogue » des abbés locaux mentionné ci-dessus) est assez nettement postérieure au moment de l'édification, et rien ne nous garantit que la pensée de Théodulf y soit fidèlement traduite. Sous sa forme originelle, restituée grâce aux fouilles de 1930, et hormis le fait qu'il s'agisse aussi à Germigny d'une construction de plan centré, l'oratoire du conseiller palatin ne s'apparente aucunement au prétendu modèle aixois. On a affaire à un bâtiment de bien plus modeste envergure : 17 m environ d'extension maximale et un seul niveau d'élévation. Quatre travées barlongues s'y greffent sur une croisée cantonnée de quatre piliers pour déterminer un schéma en croix grecque, avec des voûtes en berceau sur chacun des bras. Aujourd'hui, une tour quadrangulaire incorporant une coupole coiffe l'espace central ; mais les dessins antérieurs à la restauration de 1868 montrent une structure plus développée en hauteur (avec un niveau d'ouvertures supplémentaire), dont on ignore le mode de couvrement initial et le moment exact de réalisation. Aux angles de l'édifice, les quatre compartiments, d'élévation moindre que les bras adjacents, sont voûtés d'arêtes ; par ailleurs, quatre hémicycles de diamètre inégal et de tracé plus ou moins outrepassé se projetaient suivant les points cardinaux aux extrémités des bras (celui du chevet étant en outre flanqué de deux absidioles). Enfin, des accès étaient aménagés dans les compartiments d'angle et dans l'abside nord, mais on ne connaît malheureusement pas le lien organique qui s'établissait avec les autres unités du complexe. Le parti assez insolite de cet oratoire a suscité diverses spéculations. On avait d'abord songé à une influence arménienne, en renvoyant à la cathédrale d'Etschmiadzin du VIIe siècle ; il serait cependant difficile de préciser quelle relation aurait pu s'instaurer entre la Gaule carolingienne et cette contrée très marginale de l'Orient ! Ce sont ensuite les propres origines de Théodulf, Goth né dans la péninsule Ibérique ou en Septimanie (actuel Languedoc), qui ont suggéré le rapprochement avec des églises hispaniques. De fait, le fort cloisonnement des volumes internes dans une construction de plan centré (ou du moins proche de ce schéma), ainsi que la projection d'exèdres de chaque côté du corps principal et, à l'occasion, le développement d'une tour de croisée, sont bien attestés dans l'architecture haut médiévale de la péninsule : les exemples de Santa Comba de Bande en Galice, ou de Santa Maria de Melque près de Tolède, en offrent des variantes encore bien conservées en élévation et dont l'articulation générale, comme la silhouette, ne manquent pas d'évoquer l'oratoire de Germigny. Il reste que l'on ne sait

quelle familiarité de ces monuments avait au juste Théodulf et, pour séduisante qu'elle apparaisse, cette piste ne débouche que sur une hypothèse invérifiable…

Le décor interne de la chapelle de Théodulf n'est pas moins intéressant, et dévoile sans doute plus explicitement les intentions de son commanditaire. L'interprétation s'en voit, il est vrai, quelque peu gênée par l'incertitude dans laquelle on demeure quant au caractère original de certaines composantes, mais l'essentiel, du moins, s'en dégage assez bien. Indépendamment de la présence initiale d'éléments ornementaux en stuc et d'une arcature à colonnettes antiques de réemploi au fond de l'abside orientale axiale, il existait un décor de mosaïque comprenant un panneau à décor végétal sur le mur surmontant l'entrée de cette même abside, avec la figuration de deux anges à l'intrados de l'arc sous-jacent ; et, surtout, on observe la représentation de l'Arche d'alliance, veillée par deux couples d'anges sous la main divine dans le cul-de-four, seule partie presque intégralement préservée aujourd'hui. Cette iconographie est tout à fait exceptionnelle pour l'abside principale d'un sanctuaire où, suivant une tradition occidentale déjà bien ancrée, l'évocation de la majesté divine s'opérait au moyen de la figuration anthropomorphe du Sauveur. Le choix de l'image de l'Arche, que l'Ancien Testament décrit précisément comme associée à des chérubins et conservée dans le temple de Salomon, s'explique sans doute par le fait qu'il s'agissait d'un objet présentant des formes que le Seigneur lui-même avait définies. Ainsi pouvait être contourné, tout en manifestant la présence divine parmi les hommes, l'interdit de la représentation figurée dont Théodulf – qu'une inscription développée au bas de cette composition désigne sans ambiguïté comme concepteur de l'œuvre – s'avère avoir été l'un des plus ardents contempteurs à la cour franque de l'époque. Ainsi qu'il a été souligné dans la dernière interprétation en date de cette mosaïque, divers aspects en renvoient à des passages des *Libri Carolini*, composées par Théodulf sur ordre de Charlemagne à l'encontre des prises de positions iconolâtres adoptées à Constantinople lors du second concile de Nicée en 787. Et s'il apparaît que le souverain franc est assez rapidement revenu à un point de vue beaucoup plus conciliant, son conseiller semble avoir quant à lui fermement campé dans sa position initiale. Ne voyant donc nul inconvénient à recourir à une imagerie traditionnelle dans les espaces à usage profane de sa *villa*, Théodulf a eu soin de s'en tenir à une expression absolument conforme à ses convictions religieuses pour sa chapelle.

Une dernière question, d'ordre plus purement artistique, peut être soulevée à propos de la mosaïque de Germigny-des-Prés : à quels praticiens la réalisation a-t-elle été confiée, dans la mesure où il s'agit d'une œuvre de facture tout à fait remarquable dont la Gaule des décennies antérieures ne semble guère avoir présenté d'équivalent ? La même interrogation pourrait d'ailleurs s'appliquer à la mosaïque de la coupole d'Aix, et une même hypothèse s'offre dans les deux cas : l'Italie, et tout particulièrement

12. Germigny-des-Prés, chapelle de la villa de Théodulf (vers 800). Mosaïque de l'abside.

le milieu romain qui s'illustrait encore dans des créations de ce type à la demande de Léon III, a bien pu fournir les artisans auxquels Théodulf, comme Charlemagne, ont fait appel.

Bilan

Nous évoquions en préambule les grandes orientations qui, malgré le peu de cas susceptibles d'être sérieusement pris en compte et les variantes assez prononcées qui les distinguent, pourraient s'esquisser. Du point de vue de l'économie générale du complexe, il apparaissait d'emblée que la triple association *aula*, *camera*, *capella* trouvait ses fondements à l'époque mérovingienne. En ce qui concerne notre période, Ingelheim, Doué-la-Fontaine et probablement aussi Mayenne y échappent par l'absence d'édifice cultuel véritablement intégré. Notons qu'il en ira de même à l'entrée dans l'âge roman : ainsi, certains « châteaux » normands du XI^e^ siècle seront pourvus d'un sanctuaire dans l'aire circonscrite par leur enceinte. La proximité d'un lieu de culte externe s'avérait sans doute déterminante pour ces derniers (comme précisément à Ingelheim, nous l'avons vu). Par ailleurs, le système consistant à articuler le palais en unités à usage spécifique nous établit dans un cadre chronologique plus

large encore : il est en effet attesté dans les *villae* rurales de l'époque romaine et demeure également la règle aux X^e^-XI^e^ siècles. Cependant, l'époque carolingienne pourrait bien avoir connu l'ébauche d'une évolution dans ce schéma général : il est notamment loisible d'opposer, à ce sujet, l'exemple d'Ingelheim où, par le jeu des éléments de liaison comme par la configuration des composantes majeures, la fidélité aux modèles antiques est tout à fait flagrante, à celui de Doué-la-Fontaine, où le bâtiment principal semble avoir réuni des fonctions d'habitat (cuisine, salle avec foyer) et de réception ; soit une anticipation de la formule du grand donjon résidentiel (dont le bâtiment de Doué modifié fournira justement l'un des premiers spécimens). Bien entendu, cela doit être assorti de fortes nuances car les deux exemples en question, s'ils se situent bien en amont et en aval du siècle et demi que nous embrassons, ne sauraient être reconnus comme témoignant des seules solutions en vigueur dans leurs phases respectives.

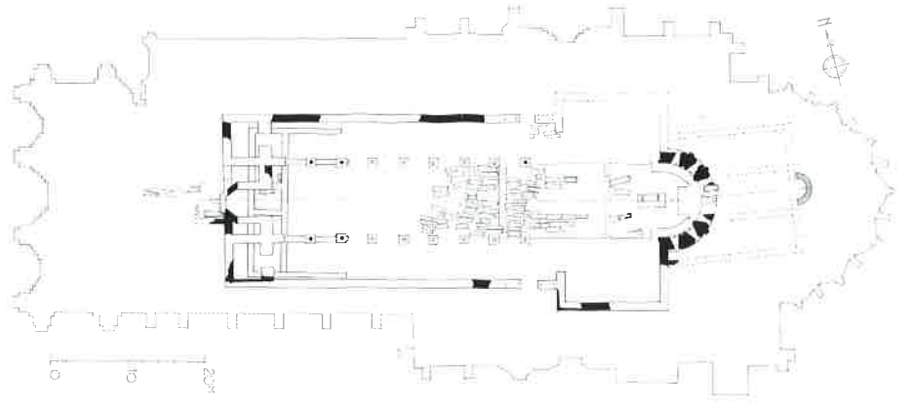
Il faut aussi demeurer circonspect quant à l'introduction d'un nouveau système modulaire à connotation symbolique, que l'on a parfois postulé pour Aix-la-Chapelle notamment. L'hypothèse de l'inscription de l'ensemble dans un carré idéal a été discutée à bon droit par certains auteurs. Ce qui est certain, c'est que la planification des complexes antiques s'opérait volontiers, déjà, grâce à des procédés régulateurs de cet ordre, mais dans une visée purement pratique alors. Il n'est certes pas exclu que dans un contexte chrétien désormais prévalant, certaines dimensions aient réellement été déterminées par référence à des textes sacrés. Ainsi, les cent quarante-quatre pieds du pourtour interne de la chapelle ne correspondent pas fortuitement à la mesure de la Jérusalem céleste que fournit l'Apocalypse de Jean (XXI, 16) ; et cela d'autant que, comme nous le relevions plus haut, les vers d'Alcuin apposés aux arcades de l'édifice proclamaient ouvertement cette assimilation à la cité de Dieu. Dans un esprit analogue, le nombre des colonnes d'Ingelheim – cent, suivant ce qu'indique Ermold le Noir – coïncide avec l'une des dimensions du nouveau Temple qu'évoquait Ezéchiel (XL, 19) ou, comme le souligne l'archevêque rémois Hincmar au IX^e^ siècle également, à la multiplication par lui-même du chiffre du Décalogue… Bien sûr, on doit se garder là encore de toute généralisation : Ingelheim et Aix – ainsi peut-être que Compiègne, où le modèle aixois semble avoir eu une grande influence – témoignent d'une organisation d'ensemble très rationalisée, mais il n'en va pas de même pour d'autres sites, en particulier celui de Paderborn ou celui de Petegem (Flandre orientale) fouillé dans les années soixante-dix.

Le cas de Petegem entraîne une autre constatation : le statut de cette *curtis* n'est en effet pas absolument assuré. D'après les sources textuelles, il pourrait s'être agi d'un complexe appartenant à Adalelm, comte de Laon et abbé laïc de Saint-Bavon de Gand au troisième quart du IX^e^ siècle, aussi bien que d'un palais à l'usage du roi Charles le Chauve lors de ses déplacements dans le Nord. Et le même Charles le Chauve, dans un document de 854-855, qualifie de palais royal l'ancienne *villa* de Théodulf à Germigny qu'il occupe ces années-là. Somme toute, les résidences de plusieurs hauts dignitaires semblent donc ne pas s'être nettement distinguées de certaines de celles des souverains.

À cet égard, Aix (et plus tard sans doute Compiègne, avec une inspiration comparable) détonne indiscutablement : le souci du monarque d'ériger une résidence, sinon unique, du moins principale, en est cause immédiate. De la sorte, Charlemagne (comme à sa suite Charles le Chauve) a souhaité se placer sur le même pied que l'empereur d'Orient à Constantinople et le pape à Rome. La référence monumentale directe à Constantinople ne pouvait évidemment guère intervenir pour le souverain franc ; mais il n'est pas inopportun d'envisager cette relation triangulaire, dans la mesure où Rome assurait un lien entre les deux autres milieux. Outre le parti architectural des unités de réception, les décors internes d'Aix et du Latran dénotent, nous l'avons vu, un égal souci d'affirmer la prééminence de l'occupant des lieux en ayant recours au même thème apocalyptique. La désignation du pape et du roi, respectivement, comme lieutenant de Dieu en paraît l'enjeu essentiel, ce qui nous plonge aussitôt dans les débats qui accapareront l'Occident chrétien pour les siècles à venir. Mais c'est aussi, encore une fois, la réactualisation de l'aura des glorieux dynastes du passé qui s'impose au souverain franc comme au pontife. En ce sens, l'installation à Aix du monument équestre de Théodoric répond à celle du pseudo Constantin (Marc-Aurèle en fait, transplanté plus tard au Capitole) sur l'esplanade du Latran ; réemploi doublement significatif de la part du Carolingien qui renvoie là, en même temps qu'aux prestigieux parangons de l'Antiquité, à des origines germaniques qu'il entend faire valoir.

2 Le sanctuaire

Le panorama actuel des chantiers | Les formes de l'église, leurs origines et leurs fonctions | De l'unité cultuelle au complexe | Devenir de l'architecture religieuse carolingienne | Le décor monumental



14.

13.
Lorsch, complexe abbatial Saints-Pierre-Paul-et-Nazaire (état du IXe siècle).
Vue extérieure du porche (*Torhalle*).
14.
Saint-Denis, plan de l'abbatiale de Fulrad (avant 775) avec l'*augmentum* occidental de la fin du VIIIe siècle et la chapelle orientale de Hilduin (vers 830), d'après M. Vieillard-Troiekouroff et P. Rousseau.

C'EST UNE PLACE NON NÉGLIGEABLE qu'occupe l'architecture religieuse carolingienne dans les tableaux d'ensemble de l'art de bâtir au Moyen Âge. On y reconnaît en effet volontiers une phase au cours de laquelle se précise vraiment l'articulation de l'édifice ecclésial et de ses abords : cela avec, en particulier, l'émergence du massif occidental et, à l'autre extrémité, l'important développement des cryptes, ainsi que, dans l'aire adjacente, l'apparition du système des bâtiments conventuels desservis par un cloître à galeries. On tiendrait donc là les prémices de certains des achèvements majeurs de l'époque romane. Au regard du contexte historique, ces restructurations paraissent d'autant plus justifiables qu'elles pourraient bien être reliées à des jalons également essentiels : on songe ainsi à la création des chapitres cathédraux et à l'introduction des usages romains par l'évêque Chrodegang de Metz vers 754-756, à la réforme du monachisme bénédictin engagée par Benoît d'Aniane au concile d'Inden-Aix-la-Chapelle en 816-817, ou encore à la frénétique quête de reliques (dont témoignent, notamment, les sources évoquant le trafic auquel se livrait le diacre romain Deusdona pour satisfaire les demandes du milieu franc dans les premières décennies du IXe siècle).

Il importe cependant, sans nier bien entendu tout impact de ces mutations institutionnelles ou dévotionnelles, d'admettre que la traduction monumentale n'en a été automatiquement généralisée. En outre, la connaissance bien plus approfondie – encore qu'imparfaite – que l'on a désormais de l'architecture paléochrétienne et de ses prolongements jusqu'au milieu du VIIIe siècle amènent à réévaluer l'apport carolingien en fonction de ces antécédents. Enfin, la présentation traditionnelle de l'architecture religieuse des temps qui nous occupent ici a surtout – et parfois presque exclusivement – reposé sur les données relatives à une poignée de réalisations de prestige : celles surtout de quelques grands monastères, soit principalement Lorsch pour son « vestibule », Centula-Saint-Riquier pour le dessin qui en restitue l'élévation extérieure, Corvey pour son massif occidental, Saint-Germain d'Auxerre pour

13
19
31

ses cryptes, Saint-Gall pour son célèbre plan... Mais ces dernières décennies ont vu se développer une révision critique serrée sur ces monuments phares (et sur beaucoup d'autres moins illustres, mais non sans intérêt), qui amène à en préciser nettement certains traits. Ainsi, les notices de la somme fondamentale qui avait été publiée dans les années soixante et soixante-dix pour les régions germaniques et le Nord-Est de la France ont été complétées ou refondues ; et, comme on l'a tout récemment souligné dans le cadre d'un bilan de la recherche sur l'ensemble de la France, plusieurs facteurs ont joué de manière décisive pour la réappréciation de ce champ, et notamment un suivi plus scientifique des restaurations et le relevé minutieux des quelques élévations encore conservées. C'est donc une démarche foncièrement archéologique qui a permis ces progrès (ce qui ne surprendra guère, dans la mesure où les données textuelles avaient dès auparavant été exploitées de manière quasi exhaustive). Ajoutons que cette approche archéologique a également pu s'appliquer au document graphique d'importance capitale qu'est le plan de Saint-Gall, d'où une vision rectifiée du caractère et de la portée des restructurations monastiques intervenues au premier tiers du IXe siècle.

38, 44

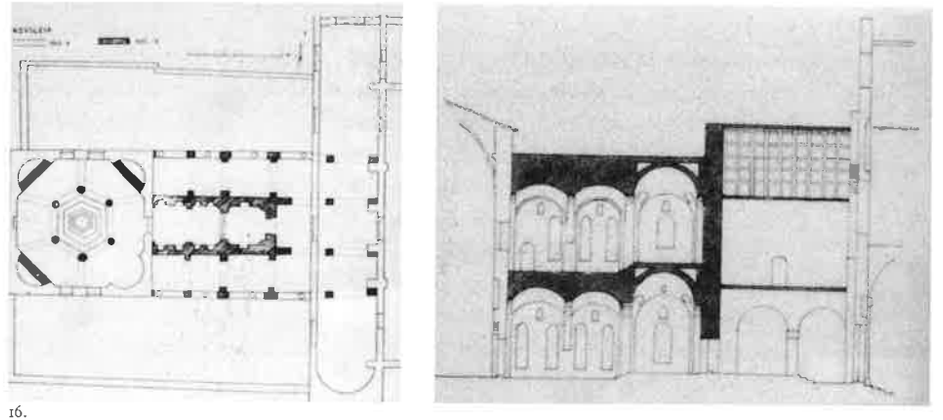
15.
Lobbes, Saint-Ursmer. Reconstitution de l'état des environs de 830, d'après S. Brigode.

Grâce à tout cela, il est aujourd'hui possible de produire un état sensiblement renouvelé de cette architecture religieuse carolingienne dont le panorama le plus complet et le mieux documenté avait été brossé voici un peu plus de vingt ans. Notons que même pour ce qui apparaissait comme l'un des aspects pionniers de l'entreprise – l'explicitation des formes par les impératifs fonctionnels, dont au premier chef les usages liturgiques –, la perception s'en est vue opportunément affinée ; et, tout en demeurant un vecteur d'importance cruciale, la pratique cultuelle ne saurait à elle seule expliquer tel ou tel parti. Les préoccupations d'ordre représentatif des commanditaires, et le simple poids de traditions régionales, ont aussi joué leur rôle.

Voilà les orientations que nous tenterons de mettre en valeur dans les pages qui suivent. Il ne saurait naturellement être question de restituer ici l'ampleur de l'enquête qui pourrait se développer dans le cadre d'un ouvrage consacré aux seules réalisations architecturales. Nous essaierons cependant, par l'évocation successive des thèmes qui nous semblent correspondre aux aspects majeurs, de fournir un aperçu à jour et suffisamment équilibré de ce vaste domaine.

Le panorama actuel des chantiers

Si des circonstances fortuites ont parfois joué un rôle, l'effort constructif de l'époque a surtout procédé d'un indéniable discernement, visant à améliorer la dotation du territoire en sanctuaires à vocations spécifiques, propres à répondre à de réelles nécessités. Il s'agit donc d'évaluer quantitativement l'œuvre de recomposition du paysage bâti pour chacune des grandes



16.

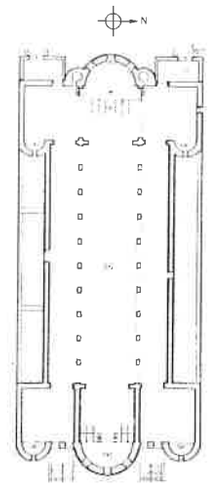
catégories d'édifices, celles-ci se trouvant définies par leur statut respectif. Ce qui met nécessairement en jeu le nombre des réalisations dans les catégories en question, mais aussi le type des interventions – non moins variables – qui ont affecté tel ou tel monument au sein de ces groupes.

Les cathédrales

Il est toujours loisible de se fonder sur la statistique dressée à l'occasion de la grande exposition « Charlemagne » d'Aix-la-Chapelle en 1965. On recensait alors, pour la phase comprise entre 768 et 855, vingt-sept cathédrales nouvelles (dont seize sous le seul règne de Charlemagne). L'extension du monde franc dans les territoires germaniques en définissait évidemment l'aire d'implantation, puisqu'il ne pouvait être question de multiplier à l'envi les diocèses préexistants dans le cadre de l'ancien royaume ; et en pays conquis même, le nombre de vingt-sept correspondait sans doute au maximum envisageable pour ne pas trop disperser l'emprise épiscopale.

On doit aussi tenir compte, quant aux initiatives édilitaires parfois très mesurées dans les ensembles cathédraux de fondation antérieure, du fait que beaucoup de ceux-ci semblent avoir été assez magnifiquement établis dès leur phase initiale, et ne nécessitait donc pas de reprise substantielle de leur gros œuvre. Renvoyons ainsi à l'exemple de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans, pour laquelle le silence des sources textuelles et les données de diverses fouilles paraissent bien indiquer que l'édifice qui remontait sans doute au VIIe siècle n'a pas été rebâti avant les alentours de l'an mil ; de même, les récentes réinvestigations sur la cathédrale de Nevers ont infirmé l'hypothèse précédemment émise d'une intervention notable entre l'état des VIe-VIIe siècles et celui du XIe siècle.

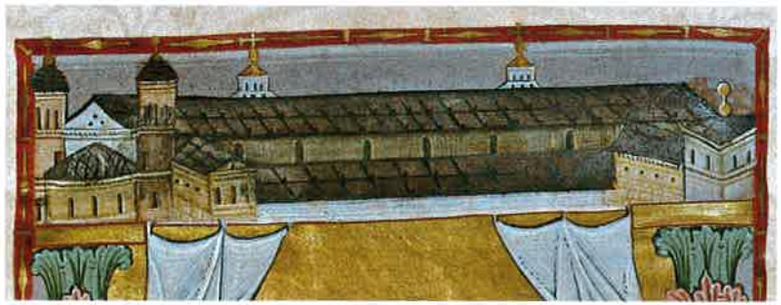
Il ne faut cependant pas en rester à ce constat plutôt négatif. Car sans que l'on ait affaire à des restructurations complètes, certains ensembles épiscopaux ont connu des modifications d'indéniable importance. Cela a pu porter sur des composantes maîtresses de l'édifice, comme à Reims où la reprise des anciennes fouilles a permis de constater qu'un massif occidental à étage (l'*arcuatum opus* mentionné par des textes plus tardifs)



16.
Aquilée, basilique patriarcale, état du début du IXe siècle. Plan et coupe ouest-est des parties occidentales, d'après les relevés de G. Ferrante (1853).
17.
Cologne, cathédrale Saint-Pierre. Plan de l'état des environs de 870, d'après W. Weyres.

avait été surimposé à l'ancien baptistère paléochrétien vers le milieu du IXe siècle, tandis qu'une première crypte se greffait au chevet entre la fin du VIIIe et le même IXe siècle. On doit aussi s'arrêter sur le cas de la cathédrale de Cologne, dont une représentation sur un manuscrit des environs de l'an mil donne apparemment un assez fidèle reflet, et pour laquelle les investigations postérieures à la Seconde Guerre mondiale ont révélé l'ampleur de la reconstruction du IXe siècle. On a d'abord procédé, vers 800 sans doute, à l'implantation d'une contre-abside occidentale, surmontant une crypte et greffée sur un transept à salles hautes accessibles par deux tourelles symétriques. À l'extrémité orientale, l'autre transept et le chevet à trois hémicycles doivent dater des environs de 870 ; le nouvel édifice s'imposait alors par ses vastes proportions (91,40 m suivant l'axe longitudinal). Par-delà l'arc alpin également, la basilique patriarcale d'Aquilée en Frioul offre un autre témoignage de reprise d'une réelle envergure : grâce en partie à des subsides de Charlemagne, l'évêque Maxence a opéré après 812 une restructuration radicale de l'édifice préexistant avec, à l'est, un transept à chapelles orientées puis une abside axiale sur crypte, et, à l'ouest, un corridor menant à un corps à deux niveaux accolé à l'ancien baptistère. 17,18 16

Indépendamment de l'adaptation à certains usages liturgiques, sur lesquels nous reviendrons, cette tendance à la monumentalisation et à la complexité formelle croissante des partis se vérifie à plusieurs reprises dans les territoires germaniques annexés par Charlemagne, comme en Basse-Saxe actuelle pour les cathédrales de Hildesheim ou de Halberstadt dans leur état des décennies 850-870, avec de puissants massifs de façade et des chevets à circulation très élaborée au-delà d'un transept. Mais dans ces aires d'évangélisation, c'est en plusieurs temps que se développe le processus : ainsi qu'on le voit en effet à Paderborn ou à Minden, les premières cathédrales ne se présentent que comme des édifices très modestes, où un simple chœur quadrangulaire se greffe directement sur la nef. C'est plus ou moins tard dans le IXe siècle – voire au milieu du siècle suivant, pour Minden notamment – que la plus ferme assise de l'autorité épiscopale et de ses soutiens politiques débouche sur une restructuration, qui confère alors à ces sièges un apparat plus conforme à leur rang.



18.
Cologne, cathédrale Saint-Pierre. Vue extérieure, détail de la miniature du folio de dédicace du *Codex Hillinus* (Cologne, vers 1020-1030). Cologne, trésor de la cathédrale, Dom Hs. 12, folio 10 verso.

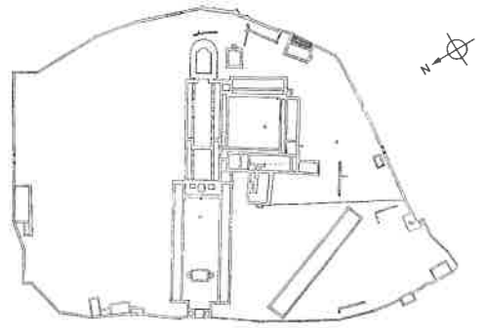
19.
Centula-Saint-Riquier, complexe abbatial Saint-Sauveur-Saint-Riquier, Sainte-Marie, Saint-Benoit (fin du VIIIe siècle). Dessin de Petau (1612), Paris, BNF.

Un autre phénomène, lui aussi en rapport avec les innovations institutionnelles et liturgiques dont on précisera plus loin l'impact, consiste en la réadaptation d'anciens groupes épiscopaux paléochrétiens caractérisés par l'existence de deux sanctuaires, le plus souvent disposés côte à côte ; c'est dans le cadre de l'Italie septentrionale, surtout, qu'a été développée l'étude de ces cas. Mais en l'état actuel des connaissances et si une nouvelle destination des édifices en question s'avère bien assurée par les textes, il ne semble pas que cela se soit soldé par de radicales modifications architecturales ; à Vérone, cependant, le complexe apparaît avoir été véritablement réédifié aux alentours de 800. Ce type d'évolution n'est pas non plus inconnu en-deçà des Alpes : ainsi au Mans, pour les années 830, les sources nous apprennent la reconstruction des unités majeures de ce qui pourrait avoir constitué un groupe épiscopal dès les siècles antérieurs. D'après les textes encore, il n'est pas impossible que ce soit à l'époque carolingienne que remonte l'association d'une église Notre-Dame à l'église Saint-Étienne préexistante dans l'île de la Cité à Paris. Pour Autun, les toutes récentes fouilles ont notablement éclairci la situation avec la mise

en évidence de deux basiliques parallèles Notre-Dame et Saint-Nazaire, d'un baptistère entre elles, ainsi que d'un *atrium* à l'ouest et d'un cloître – ce dernier sans doute implanté dans la deuxième moitié du IXe siècle – au sud de Saint-Nazaire. On a également l'exemple d'une « cathédrale double » modifiée à l'époque qui nous concerne à Rouen. Il s'est agi là de l'érection d'un massif de façade et d'une grande rotonde dans la nef de l'église nord (Saint-Étienne), tandis que des dispositifs claustraux se développaient au flanc septentrional de celle-ci et au flanc méridional de l'église sud (Notre-Dame). En contrepoint de ces permanences d'ensembles à deux sanctuaires, il importe de signaler un processus de contraction. On le constate, du moins, grâce aux fouilles menées sur le site épiscopal de Genève : au complexe formé par deux basiliques parallèles à la fin du IVe siècle se substitue désormais une église unique dans l'axe de l'*atrium* et du baptistère qui, auparavant, s'agençaient entre les deux unités maîtresses. Ce mode de transition semble, il est vrai, assez exceptionnel, pour les temps carolingiens : c'est d'ordinaire lors des grands bouleversements de l'époque gothique que cela intervient. Cependant l'exemple genevois montre bien que notre période d'élection ne saurait être appréhendée de façon trop univoque.

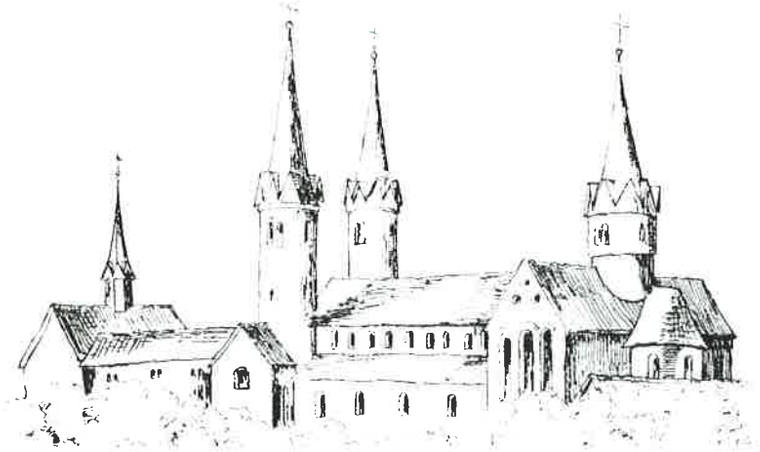
Les monastères

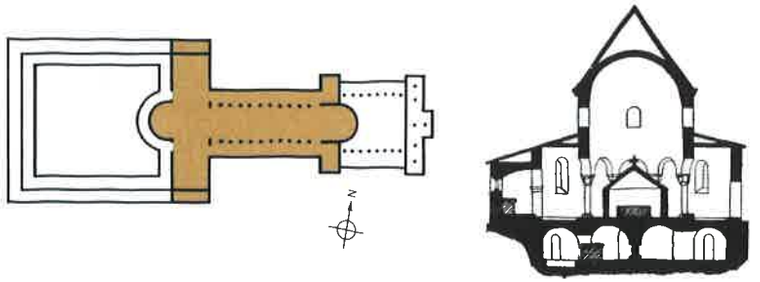
On reprendra ici comme base le dénombrement de 1965 qui, à quelques unités près, doit encore correspondre à l'état de l'implantation entre 768 et 855 : ce sont donc quatre cents dix-sept nouveaux établissements monastiques qu'il faut attribuer à cette période (dont deux cents trente-deux sous le seul règne de Charlemagne). Les chiffres sont sans commune mesure avec ceux donnés pour les cathédrales ; mais cela reste parfaitement logique, car si nous avons pu faire valoir ce qui, pour les ensembles épiscopaux, imposait de ne pas multiplier les créations, ces raisons ne jouaient évidemment plus pour les monastères ; mieux encore, le rôle capital assumé par ces derniers, en tant que noyaux de vie spirituelle, mais aussi comme centres économiques et convecteurs du tissu social, encourageait fortement à en accroître le nombre. Ajoutons enfin que certains d'entre eux – les plus considérables par l'ampleur de leur complexe ou ceux situés dans des régions d'intérêt stratégique – constituaient autant de relais de l'autorité du souverain. À ce titre, les grands abbés exerçaient un ascendant non moindre que celui des évêques (et d'ailleurs parfois, le même personnage cumulait les dignités épiscopale et abbatiale). Pour l'essentiel de ces aspects, il convient cependant de rappeler que l'époque carolingienne ne se démarque guère des temps mérovingiens : c'est en effet en quantité bien supérieure encore, et avec des objectifs du même ordre, qu'avaient alors été fondés les monastères en milieu rural aussi bien qu'urbain et suburbain. Les Carolingiens amplifient simplement – mais avec un effort très soutenu – cette immense entreprise, et s'inscrivent dans la longue perspective qui connaîtra un nouvel élargissement à l'âge roman.



20.
Lorsch, complexe abbatial Saints-Pierre-Paul-et-Nazaire (état du IXe siècle). Plan général, d'après F. Behn.

Nous évoquerons ci-après les principales réalisations connues en fonction des grandes entités territoriales, et c'est par la Neustrie, qui avait justement été dès les temps mérovingiens l'une des aires de forte densité d'implantation, que nous entamerons ce parcours. Près de Paris d'abord, les fouilles de sauvetage récemment menées à Chelles permettent d'entrevoir les modifications survenues sous l'abbatiat de Gisèle (788-814) dans le complexe fondé par la reine Bathilde au VIIe siècle : outre quelques bâtiments de fonction indéterminée, un édifice à abside quadrangulaire pourrait correspondre à la nouvelle église Notre-Dame mentionnée par
14 les sources textuelles. À Saint-Denis, autre exemple phare lié aux initiatives royales mérovingiennes, c'est à l'abbé Fulrad (dès avant 775) que l'on doit la reconstruction de la nef ainsi que le chevet à crypte annulaire, et, vers 830, l'abbé Hilduin y associa une chapelle de la Vierge projetée hors œuvre vers l'est. Quant à l'extrémité occidentale de l'abbatiale, elle fut pourvue d'un massif triparti avant de subir l'implantation d'une absidiole polygonale (probablement l'*augmentum* construit à la demande de Charlemagne pour abriter la sépulture de son père Pépin et, un peu plus tard, celle de l'épouse de ce dernier, Bertrade). Un autre mode de bipolarisation, précisément, intervint à Fontenelle-Saint-Wandrille en basse vallée de la Seine : là, un texte indique que l'abbé Anségise avait fait ériger, vers 820-830, une tour quadrangulaire en façade de l'église majeure du monastère. Plus au nord, en milieu picard, un nouvel essor remarquable se produisit sous l'abbatiat d'Adalard (780-814 puis 821-826) à Corbie dont la fondation était due, comme pour Chelles, à la reine Bathilde. D'après les sources du moins, il semble que ce soit en ces décennies qu'une église Saint-Jean-l'Évangéliste s'adjoignit aux deux sanctuaires principaux préexistants, et que l'on érigea également quatre chapelles secondaires. Ce secteur de la Neustrie se signale encore – et surtout – par l'érection *ex nihilo* du grand complexe de Centula-Saint-Riquier à l'extrême fin du VIIIe siècle.
19 L'ensemble, connu par deux dessins du XVIIe siècle, par le *Libellus* du premier abbé Angilbert, ainsi que par une série de sondages ponctuels, s'organisait en fonction de trois sanctuaires reliés par un système de portiques : au nord l'abbatiale Saint-Sauveur-Saint-Riquier, avec un puissant massif occidental





21.
Fulda, abbatiale Saint-Sauveur-Sainte-Marie (état du second quart du IXe siècle, avec tours du Xe siècle). Vue extérieure transept occidental à droite), d'après un dessin du XVIIIe siècle.
22.
Fulda, abbatiale Saint-Sauveur-Sainte-Marie (état du second quart du IXe siècle, avec tours du Xe siècle). Plan de l'état du second quart du IXe siècle, d'après J. Vonderau.
24.
Fulda, Saint-Michel. Coupe est-ouest de l'état du second quart du IXe siècle, d'après G. Dalman.

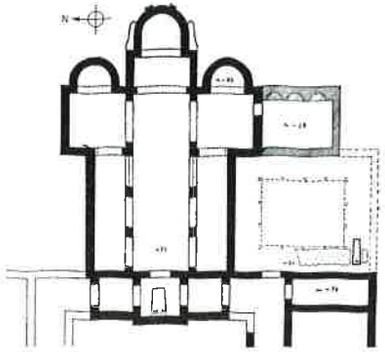
et un chœur oriental lui-même précédé d'une tour et d'« augments » latéraux ; à l'est, la plus modeste église Saint-Benoît à nef unique ; et au sud, la rotonde Sainte-Marie-Saints-Apôtres. Enfin, sur le territoire de l'actuelle Belgique, un site nécessite aussi une mention particulière : il s'agit de Lobbes, en bordure de Sambre, qui dès les temps mérovingiens semble également avoir comporté trois églises. Il ne subsiste plus rien de l'abbatiale (Saint-Pierre), qui avait été reconstruite au IXe siècle et consacrée entre 901 et 911. Il n'est en revanche pas exclu que l'église cimétériale (Notre-Dame, puis Saint-Ursmer), que l'on connaît aujourd'hui dans sa restructuration de la fin du XIe siècle et avec l'empreinte des radicales restaurations de 1865, ait préservé certains aspects du bâtiment peut-être réédifié lors d'une élévation des reliques du saint éponyme en 823 ; cela concernerait la nef avec son système de colonnes et piliers alternés, à moins que l'on ait plutôt affaire au résultat de travaux du Xe siècle, comme on l'a aussi envisagé. En tout cas, les fouilles de 1943 ont permis de restituer une silhouette générale de l'édifice – avec notamment un massif occidental à trois tours – qui inciterait 15
bien à une datation pré-romane.

Venons-en maintenant, en progressant vers l'est, au domaine germanique. Lorsch, en Rhénanie moyenne, y apparaît comme la première grande entreprise des temps qui nous occupent. Fondée dès les années 760 et confiée à l'évêque messin Chrodegang pour qu'il y installe une

23.
Fulda, Saint-Michel. Vue extérieure depuis l'Ouest, avec la rotonde du second quart du IXe siècle prise dans les adjonctions du XIe siècle.

communauté bénédictine, l'abbaye connut une première et brève implantation de médiocre ampleur. Mais son véritable développement intervint à partir de 767 pour se prolonger au cours du IXe siècle, et peut être entrevu grâce aux fouilles de 1920-1930. Dans une aire enceinte de quelque
20 25 000m² se succédaient, suivant un axe ouest-est, un grand *atrium*, un premier massif à étage (*castellum*, d'après les sources textuelles), un petit *atrium* (*paradisus*), puis l'église Saint-Nazaire, elle-même pourvue d'un massif occidental et à nef tripartite ; au sud de cette église s'étendait le cloître desservant les bâtiments conventuels. En 876-882, on greffa à l'est de Saint-Nazaire une vaste crypte funéraire hors œuvre (dite *ecclesia varia*). D'après la récente révision des données, ce pourrait être également à ce moment – ou quelques décennies plus tôt ? – que fut érigé, dans la cour du grand *atrium*,
13 le célèbre porche à deux niveaux aujourd'hui seul conservé, et que l'on avait longtemps considéré comme remontant à la fin du VIIIe siècle. Dans l'actuelle Hesse, le site de Fulda a vu, à peu près à la même période que Lorsch, l'implantation d'un complexe de non moindre importance. Le monastère avait été fondé dès 744 par un disciple de saint Boniface (l'évangélisateur de la Germanie), et devait dix ans plus tard abriter le tombeau de celui-ci. L'essor architectural majeur se situe entre 791 et les années 830-840, à l'instigation des abbés Ratgar et Eigil principalement.
21 Des représentations post-médiévales donnent une assez bonne idée de

25.
Inden-Kornelimünster, abbatiale Saint-Sauveur (815-817). Plan, d'après L. Hugot.
26.
Steinbach, basilique d'Éginhard (830-840). Vue extérieure, avec le chevet 'avant restauration), d'après un dessin ancien.
27a-b.
Steinbach, basilique d'Éginhard (830-840). Vue intérieure de la nef avant restauration et reconstitution de l'état originel, d'après Th. Ludwig.
28.
Steinbach, basilique d'Éginhard (830-840). Plan, d'après Th. Ludwig.

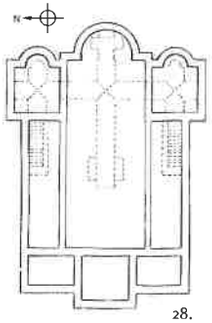


25.

26.

27a.

27b.

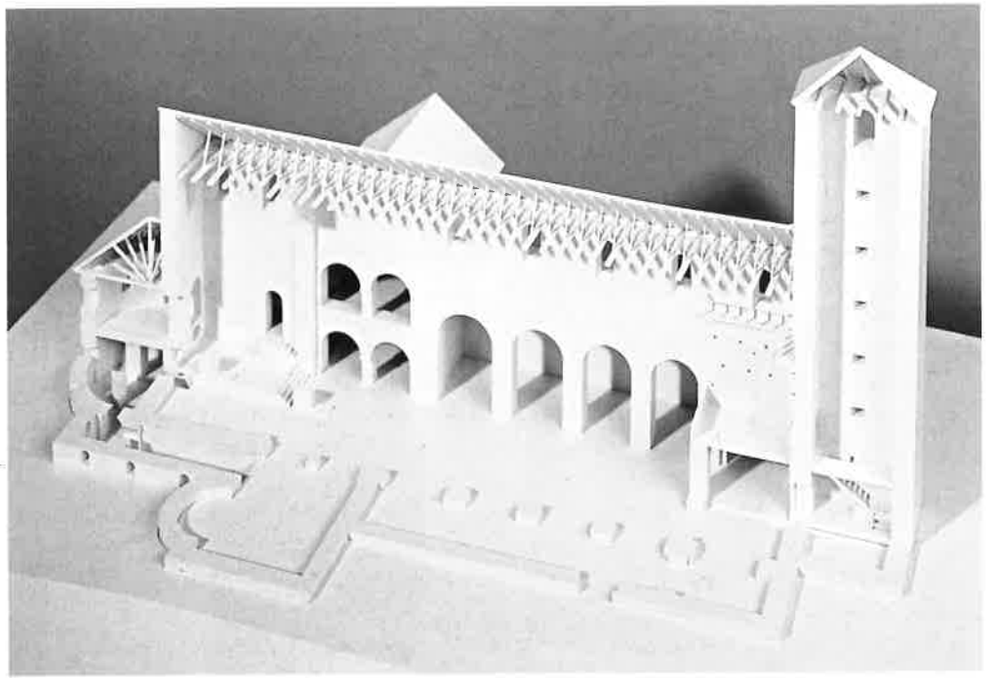


28.

l'église principale (indépendamment des tours, ajoutées au Xe siècle), et l'on dispose aussi de l'apport des fouilles du début et du milieu du XXe siècle pour la reconstitution de l'ensemble. On avait affaire d'une part à une vaste 22
basilique à deux absides opposées surmontant chacune une crypte, et transept occidental manifestement inspiré de celui de Saint-Pierre de Rome ; à l'est se développait un *atrium* (*paradisus*) avec chapelle à l'étage en façade, au milieu de l'aile orientale. Symétriquement, c'est à l'ouest de l'église que se trouvait le cloître (au plus près de la sépulture du saint dans la crypte attenante). Le complexe comportait d'autre part un sanctuaire cimétérial, configuré en rotonde à l'imitation du Saint-Sépulcre de Jérusalem. Cet 24
édifice, à deux niveaux, est aujourd'hui intégralement préservé en tant que noyau d'une petite basilique à tribunes érigée au XIe siècle. Sur le cours du 23
Danube, en progressant vers les confins orientaux du monde franc, c'est à la fin du VIIIe siècle aussi – avant 791, date de la translation des reliques de saint Emmeram ? – que pourrait remonter l'abbatiale éponyme de Ratisbonne, édifice à nef et chevets tripartis avec crypte annulaire. Pour revenir en milieu subrhénan, la première moitié du IXe siècle est marquée par un groupe de constructions dont le schéma global, à nef tripartite et « transept bas » donnant sur un chevet lui aussi généralement triparti, semble avoir été défini pour le monastère d'Inden-Kornelimünster,

29.
Höchst, Saint-Justin (second quart du IXe siècle). Vue intérieure de la nef.

tout près d'Aix, par le réformateur Benoît d'Aniane en 815-817. Les restes de cet établissement ont été mis au jour en 1959, et consistent en une église assez modeste faisant suite à un *atrium* desservant diverses autres unités,
25 dont une chapelle annexe. On retrouve un parti sensiblement analogue pour les deux sanctuaires bâtis à l'instigation du conseiller impérial Éginhard à Steinbach puis à Seligenstadt, et aujourd'hui encore très substantiellement
26-27 conservés en élévation. On y observe en particulier, surtout à Steinbach,
28,29 d'ingénieux systèmes de cryptes. Saint-Justin de Höchst, toujours également debout, est le dernier édifice de cette série. Comme les deux précédents, il a eu pour fonction principale d'abriter des reliques récemment acquises. En descendant le cours du Rhin sur la rive droite jusqu'au bassin de la Ruhr, on doit s'arrêter à Werden, dont l'abbatiale Saint-Sauveur-Saint-Léger a été explorée dès la fin du XIXe siècle, puis dans les années cinquante à soixante-dix. La fondation du monastère remonte aux environs de 800, mais son église principale est surtout le résultat d'une campagne entamée dans les années 840, avec une consécration en 875 ; il s'agissait d'une basilique à trois vaisseaux et chevet triparti établi au-dessus d'une crypte à déambulatoire avec chapelle axiale hors œuvre ; l'édifice se distinguait aussi par un imposant massif occidental (en partie préservé aujourd'hui), consacré quant à lui en 943 mais dont la construction avait dû débuter dès



30.
Meschede, abbatiale Sainte-Walpurge (environs de 900). Reconstitution de l'élévation, d'après U. Lobbedey et W. Hannemann.

la seconde moitié du IXe siècle. Plus à l'est, en Westphalie, le panorama de l'implantation vient de faire l'objet d'une présentation synthétique consécutivement aux recherches archéologiques des quarante dernières années. Il en ressort une nette domination des établissements de moniales, à partir de la fondation de Herford vers 789 et durant tout le IXe siècle. Les églises de ces ensembles s'avèrent de parti assez élaboré, avec nef tripartite, transept à l'articulation du chevet, crypte, et parfois encore massif occidental. Il en est ainsi notamment dans deux cas récemment étudiés : Freckenhorst pour l'abbatiale du troisième quart du IXe siècle, et Meschede 30
pour celle des environs de 900.
Les fouilles ont également permis de vérifier, pour Herford et Freckenhorst du moins, que les bâtiments conventuels se distribuaient de manière parfaitement structurée autour de
la cour d'un cloître à galeries de circulation. Quant au seul grand monastère masculin de cette région pour le IXe siècle, il correspond à l'un des plus illustres spécimens de l'architecture carolingienne : Corvey offre en effet l'unique témoignage d'un massif occidental à trois niveaux parfaitement conservé (moyennant une surélévation, cependant, au XIIe siècle). 31,33-34
Rappelons que l'on a ici affaire au second état de l'abbatiale (entre 867 et 885), état dans lequel ce massif s'est vu antéposé à une basilique à nef tripartite, transept, chœur allongé avec déambulatoire menant à une crypte cruciforme hors œuvre (comme à la cathédrale de Halberstadt dans ces mêmes années). La première abbatiale de Corvey, bâtie de 822 à 844, 32

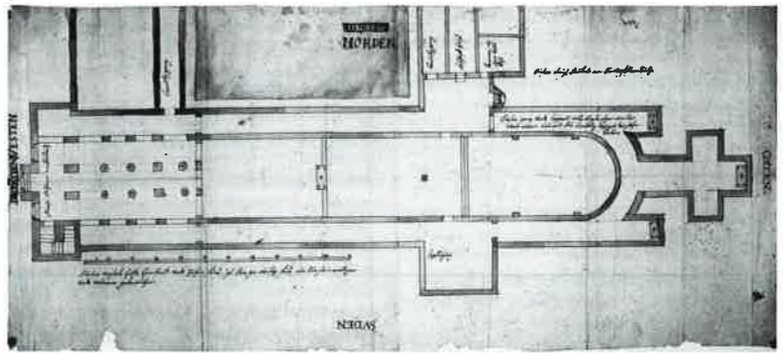
possédait quant à elle un chœur quadrangulaire nettement plus réduit, avec une simple chapelle axiale.

Transportons-nous maintenant beaucoup plus au sud, aux actuels confins de l'Allemagne et de la Suisse, pour achever cet aperçu des principaux monuments connus en territoire germanique. L'ensemble majeur de cette région est certainement celui de Reichenau-Mittelzell
35a-b sur l'île du lac de Constance, fouillé vers 1930 et récemment réinterprété. Dans ce monastère fondé en 724 par saint Pirmin à l'instigation de Charles Martel, c'est essentiellement l'église Sainte-Marie reconstruite par l'abbé (et évêque de Bâle) Heito, de 799 à 816 qui retiendra notre attention. Elle présentait une courte nef tripartite, puis un transept et un chœur assez profond avec annexes latérales et – formule inhabituelle – deux absides accolées fermant la travée axiale. Le successeur de Heito, Erlebald (823-838) amplifia l'édifice par l'adjonction d'un deuxième transept ouvrant sur un contre-chœur quadrangulaire (l'église occidentale ainsi définie, sous l'invocation de saint Marc, se trouvant destinée aux laïcs extérieurs au monastère). Quelque peu au sud-est de Constance, le site de Saint-Gall
44 évoque de prime abord le fameux plan – qu'il nous faudra bien entendu considérer pour les conceptions qui s'y affichent –, mais quant aux réalités architecturales les plus concrètes, c'est sur l'église édifiée par l'abbé Gozbert dans les années 830, et connue par les fouilles, qu'on doit ici s'arrêter. Elle se présentait comme un spacieux bâtiment rectangulaire à trois vaisseaux, sans abside saillante, avec un ample chœur surimposé à une crypte dans la partie orientale, et un *atrium* précédant la nef à l'ouest. C'est ensuite la région frontalière italo-suisse qui se signale par une série de complexes aux unités principales assez remarquablement préservées dans leur élévation (et leur décor stuqué ou peint). En progressant d'ouest en est, on rencontre d'abord Disentis, dont l'église Sainte-Marie fut rebâtie vers 800 suivant un schéma à nef unique et chevet triabsidé ; ensuite, Mistail dont l'église Saint-Pierre, de même parti, pourrait remonter un peu plus tôt dans la seconde moitié du VIIIe siècle ; puis Müstair, à nouveau aux environs de 800, avec encore ce type de plan pour l'église Saint-Jean (subdivisée en trois
36 vaisseaux et voûtée vers la fin du XVe siècle) ; et enfin, Malles dont la fort modeste église Saint-Benoît, sensiblement contemporaine, simplifie le schéma à l'extrême avec les trois absides réduites à de simples niches dans le mur extérieurement rectiligne du chevet. Ajoutons que certains de ces ensembles ont été suffisamment explorés pour mettre en lumière l'organisation générale de leurs diverses composantes : ainsi à Disentis, où le cloître desservant les bâtiments conventuels se développait juste à l'ouest des trois sanctuaires côte à côte ; et à Müstair, où il se trouvait au sud-ouest de l'église Saint-Jean, et où était par ailleurs implantée une chapelle secondaire de plan tréflé à l'angle sud-est ; à Mistail en revanche, il n'existait pas de cloître et la maison des moines était située au nord de l'église principale, que jouxtait d'autre part au sud une chapelle rectangulaire à hémicycle interne.

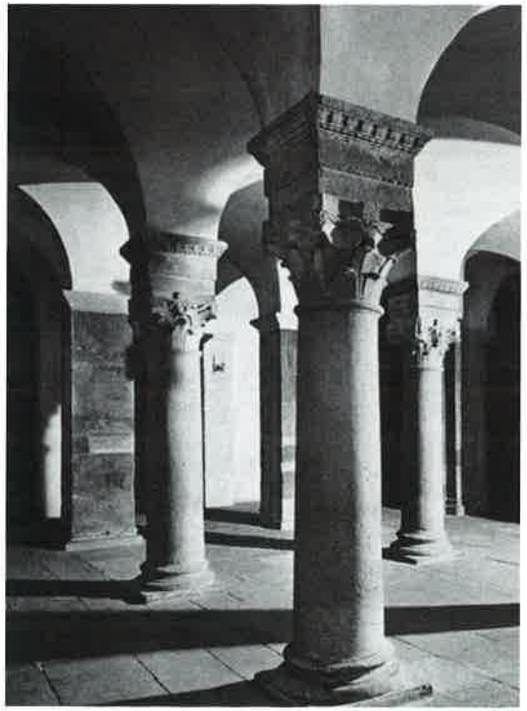
31.
Corvey, abbatiale Saint-Étienne-Saint-Gui. Vue extérieure du massif occidental (867 ?-885, avec surhaussement ultérieur).
32.
Corvey, abbatiale Saint-Étienne-Saint-Gui. Plan général en date de 1663, avant remodelage de la nef et du chevet.
33.
Corvey, abbatiale Saint-Étienne-Saint-Gui. Coupe longitudinale (est-ouest) du massif occidental, d'après U. Lobbedey et W. Hannemann.
34.
Corvey, abbatiale Saint-Étienne-Saint-Gui. Vue intérieure du rez-de-chaussée du massif occidental.

31.

32.



En milieu bourguignon à présent, Saint-Germain d'Auxerre s'offre au tout premier chef à l'attention. C'est à 865 que doit y remonter une avant-nef, coïncidant apparemment avec l'oratoire Saint-Jean-Baptiste mentionné par une source textuelle ; mais dans cet ensemble, développé depuis plusieurs siècles en fonction de la *memoria* du saint éponyme, la modification la plus importante du troisième quart du IXe siècle consiste en l'aménagement des fameuses cryptes orientales – célèbres aussi pour leurs peintures – à double niveau et circulation périphérique vers une rotonde hors œuvre. On dispose également du cas de Flavigny, monastère fondé en 719, dont le chevet dans son état des années 860-880 est du même type que celui de l'abbatiale auxerroise. Nous rattacherons encore à ce milieu les contrées occidentales de la Suisse, qui en constituent un prolongement naturel. On peut notamment s'arrêter à Romainmôtier, où eut lieu une reconsécration de l'abbatiale par le pape Étienne II peu après le milieu du VIIIe siècle. Il devait s'agir alors de la seconde église du site, qui, avec sa nef unique, son abside et ses deux annexes latérales, reproduisait simplement, à une plus grande échelle, le schéma du sanctuaire initial du Ve siècle. On retrouve par ailleurs un phénomène de bipolarisation à Saint-
39 Maurice d'Agaune, dont les origines remontaient aux temps des souverains burgondes. Une nouvelle abbatiale y a été bâtie vers la fin du VIIIe siècle, comportant d'abord une seule abside orientale surmontant une crypte

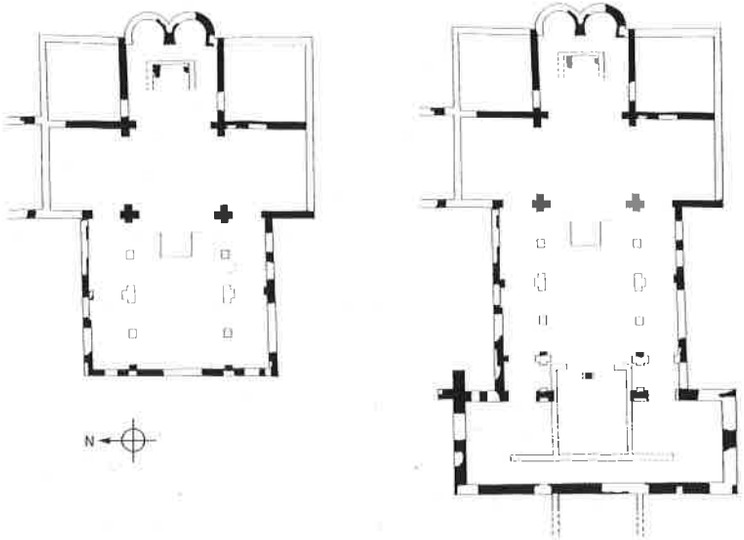


34.

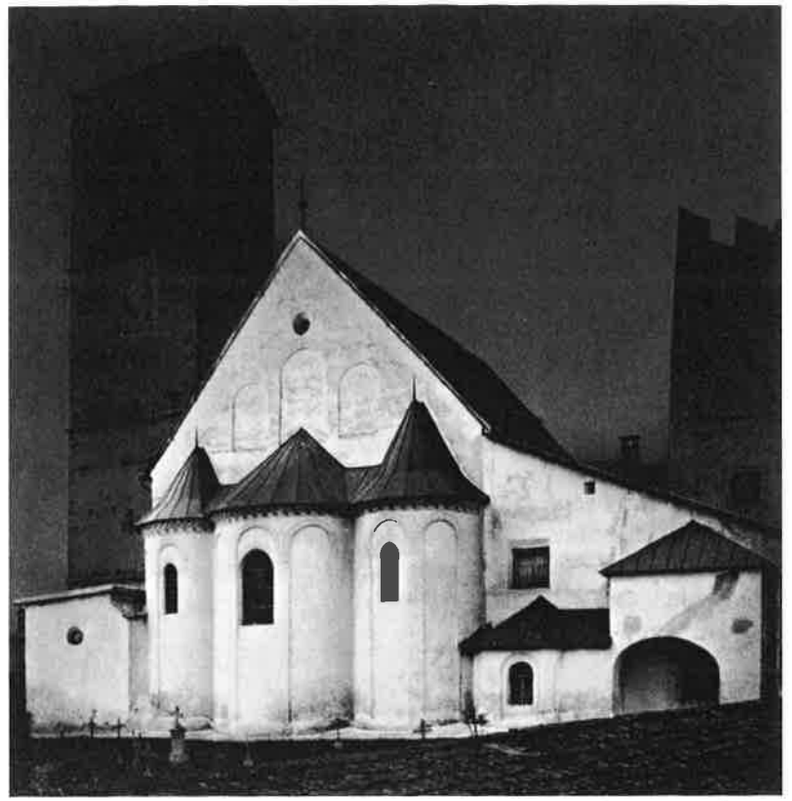
33.

Saint-Innocent ; très vite, une seconde abside lui fut adjointe à l'ouest avec, comme à Saint-Denis, une crypte annulaire de type romain, enchâssant ici le tombeau de saint Maurice.

Si l'on envisage maintenant l'Italie, il faut d'emblée reconnaître que se posent d'ardus problèmes de chronologie pour plusieurs édifices importants dont l'attribution aux temps carolingiens, parfois postulée, doit être sérieusement mise en doute. De fait, les récentes investigations ont renvoyé au milieu du VIII^e siècle la seconde phase de Saint-Sauveur de Brescia, qui passait jusqu'alors pour le résultat d'une campagne du siècle postérieur ; il en va de même pour Saint-Félix de Pavie, dont ce qui est conservé de l'élévation latérale doit plutôt remonter à l'époque même de la fondation (soit vers 760). Notons d'ailleurs au passage qu'il s'agit, dans ces deux cas, d'initiatives du roi lombard Didier. C'est le problème du réaménagement de Saint-Ambroise de Milan qui se présente ensuite : un certain nombre de spécialistes n'envisagent guère de remonter au-delà de la seconde moitié du X^e siècle pour la restructuration du chœur de la prestigieuse fondation du saint éponyme. Cependant, les arguments avancés en faveur d'une datation plus haute nous semblent avoir du poids (notamment l'hypothèse, pour les niches externes du chevet, d'une dérivation directe d'un procédé mis au point à Sainte-Irène de Constantinople juste après 741) ; ce serait alors le voûtement de la travée de chœur et la reconstruction des trois hémicycles, avec pose d'une mosaïque dans l'abside axiale et implantation du célèbre autel d'orfèvrerie, qui résulteraient de l'initiative de l'évêque Angilbert (822-859). Rappelons par ailleurs que l'installation d'une communauté bénédictine à Saint-Ambroise se trouve assurée dès 784 par les sources textuelles, et que l'épitaphe de



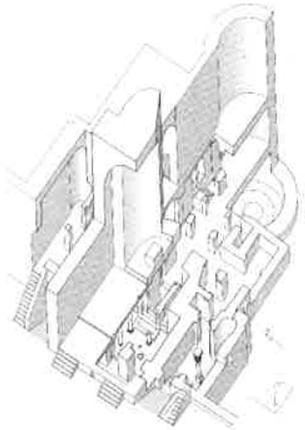
35a-b.
Reichenau-Mittelzell, abbatiale Sainte-Marie-Saints-Pierre-et-Paul. Reconstitution des deux états successifs au IX^e siècle (avant 816, après 830), d'après W. Jacobsen.



36.
Müstair, abbatiale Saint-Jean (vers 800). Vue extérieure, avec le chevet (surhaussement de la nef et tour d'époques postérieures).

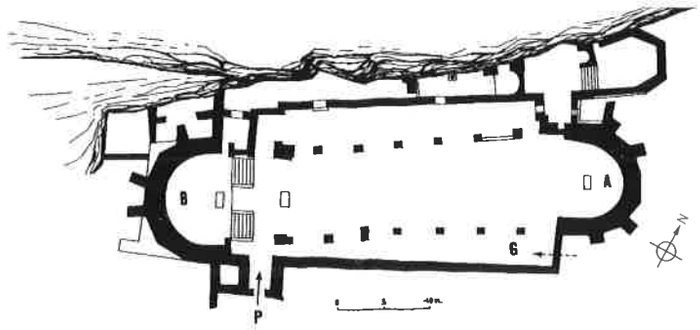
l'évêque Anspert (868-881) fait également état de travaux dans le même complexe. Le « campanile des moines » (plus tard surhaussé) au flanc sud de l'église doit certainement, en tout cas, remonter aux temps qui nous
40 occupent. À Milan toujours, on a moins d'hésitation à attribuer à la seconde moitié du IX^e siècle la chapelle Saint-Satire, intacte et aujourd'hui attenante à l'église bramantine Sainte-Marie. Avec son schéma en croix grecque inscrite dans un périmètre polylobé et sa coupole principale sur l'espace central, elle constitue une construction singulière, où l'ascendant de modèles orientaux a pu jouer. Le type de Saint-Zénon de Bardolino, près de Vérone, semble pour sa part procéder d'antécédents paléochrétiens d'Italie même. Il s'agit d'une chapelle de proportions modestes, en croix latine et
41 avec voûtement intégral (on songera au mausolée de Galla Placidia à Ravenne). On pourrait avoir affaire ici à l'établissement, dans le cours du IX^e siècle, d'un prieuré du puissant monastère Saint-Zénon de Vérone, fondé quant à lui peu après 800. Dans la vallée de l'Alpone, entre Vérone et Vicence, on peut encore s'arrêter à Montecchia di Crosara, dont la petite église originellement à nef unique et transept avec chevet triabsidé sur crypte-halle remonterait à la seconde moitié du VIII^e ou au IX^e siècle.
En progressant vers l'est, dans le Frioul, l'un des plus importants foyers

bénédictins se trouvait dès le milieu du VIIIe siècle sur le site de Sesto al Reghena. Si l'abbatiale Sainte-Marie-*in-Sylvis* dans son état actuel est nettement postérieure, un sanctuaire annexe de plan très proche de celui de Montecchia pourrait correspondre à la phase carolingienne du complexe ; mais on conservera beaucoup de prudence à cet égard : ce parti était déjà celui, en effet, de la première église Saint-Sauveur de Brescia en pleine période lombarde… En Toscane à présent, le cas de la ville de Lucques mérite une mention particulière, non du fait de vestiges architecturaux très substantiels, pour ce temps, mais parce que les riches sources textuelles révèlent d'assez nombreuses fondations de monastères durant tout le VIIIe siècle et jusqu'aux environs de 820, ce qui pourrait signifier la prolifération de petits établissements liés à de puissantes familles, avant que l'épiscopat carolingien assez affermi n'en restreigne la pratique (un phénomène qui a dû concerner bien d'autres cités de la péninsule). Pour Rome, dont on a désormais clairement dégagé la physionomie haut médiévale, les premières interventions à relever pour notre période sont celles du pape Paul Ier (757-767) qui fit notamment compléter le décor de Sainte-Marie-Antique, et transférer dans le monastère Saint-Sylvestre-



37.
Auxerre, abbatiale Saint-Germain. Axonométrie du chevet dans l'état du milieu du IXe siècle, d'après Chr. Sapin et G. Fèvre.

38.
Auxerre, abbatiale Saint-Germain. Vue intérieure de la « confession » de la crypte.



39.
Saint-Maurice d'Agaune, abbatiale. Plan de l'état de la fin du VIIIe siècle, d'après L. Blondel.

in-Capite un certain nombre de reliques dont la sécurité ne se trouvait plus assurée dans les cimetières périurbains. Cette politique allait être poursuivie par les pontifes suivants, avec en conséquence d'importants réaménagements dans d'anciens sanctuaires désormais desservis – pour plusieurs d'entre eux du moins – par des communautés monastiques. Ainsi à Sainte-Marie-*in-Cosmedin*, reconstruite et pourvue d'une crypte-halle sous Hadrien Ier (772-795) ; ensuite, Léon III (795-816) devait agrandir Sainte-Suzanne et rebâtir Saint-Nérée-Saint-Achille ; Pascal Ier (817-824) réédifia quant à lui Sainte-Praxède, Sainte-Cécile-du-Transtévère et Sainte-Marie-*in-Domnica* ; Grégoire IV (827-844) procéda de même pour Saint-Marc et Saint-Georges-au-Vélabre, Serge II (844-847) pour Saints-Martin-des-Monts, et enfin Léon IV (847-855) pour les Quatre-Saints-Couronnés et Sainte-Marie-Nouvelle (devenue Sainte-Françoise-Romaine). Ces divers édifices, généralement fidèles au parti paléochrétien de la basilique à nef tripartite et abside axiale, se signalent désormais par l'adoption d'une crypte annulaire du type de celle de Saint-Pierre-du-Vatican au chevet. La plus fidèle évocation du schéma de l'époque, dans son élévation, est aujourd'hui
42 Saint-Georges-au-Vélabre (les autres ayant fait l'objet de « rhabillages » baroques), mais plusieurs autres ont du moins préservé leur décor pariétal de peinture et/ou mosaïque (on y ajoutera également celui réalisé en partie sous Léon IV à Saint-Clément et celui de l'ancien temple dit « de la Fortune Virile » transformé en église Sainte-Marie-l'Égyptienne entre 872 et 882) ; nous aurons l'occasion d'y revenir.

On achèvera cet examen des marges sud-orientales du monde franc par l'Istrie où, si l'on accepte la datation des chapiteaux de l'église de Velika Gospa (près de Bale), tout récemment fouillée, de la seconde moitié du VIIIe siècle, on a affaire à une basilique à nef et chevet tripartis (dans la tradition paléochrétienne régionale, donc), accostée semble-t-il d'un cloître assurant la liaison avec divers bâtiments conventuels et une chapelle annexe. Tout près de Rovinj, l'église Saint-Thomas offre un nouvel exemple du parti à nef unique et transept donnant sur un chevet triabsidé qui pourrait relever de l'époque carolingienne mais aussi – comme les quelques exemples italiens signalés ci-avant – des décennies antérieures.

À l'autre versant du monde franc, il faut à présent envisager le vaste domaine correspondant à l'ancienne Aquitaine, qui englobait alors notamment le Poitou. De très importants monastères y ont été rebâtis aux temps qui nous occupent à Poitiers même, comme Sainte-Radegonde pour laquelle les textes mentionnent une consécration en 863 et, dans cette région encore, Saint-Sauveur de Charroux et Saint-Savin-sur-Gartempe sont des fondations proprement carolingiennes (respectivement des environs de 785 et du début du IXe siècle). À défaut de fouilles, nous ne savons hélas rien de l'état de ces établissements à l'époque. Non loin du littoral, le site de Saint-Philbert-de-Grandlieu se signale en revanche pour son abbatiale bâtie entre 814 et 819, et très substantiellement conservée en élévation, mais les interprétations sont aujourd'hui remises en cause par les recherches (encore en cours). Ce qui est sûr c'est que deux phases doivent bien être distinguées : l'église à nef tripartite, transept avec absidioles et circulations menant à un premier oratoire oriental, a connu après coup une reconstruction de son chevet avec aménagement d'une crypte hors œuvre de plus grande ampleur. Plus au sud, à Limoges, on a érigé au IXe siècle une basilique Saint-Sauveur pour abriter plus dignement les reliques du grand saint local, Martial, et y accueillir les pèlerins déjà fort nombreux. Malheureusement, faute de fouilles, il n'est guère possible d'entrevoir le parti de ce qui devait être un édifice de relative importance.

On dispose d'un peu plus de données pour le territoire de la Septimanie (correspondant sensiblement au Languedoc actuel). Cela vaut surtout pour le site de Psalmodi, près de Montpellier, où plusieurs états de l'abbatiale sont attestés. Si la chronologie de l'ensemble ne s'avère pas toujours très claire, un chevet plat avec trois absides inscrites peut du moins être considéré comme remontant au début du IXe siècle. On est par ailleurs dans l'attente de fouilles approfondies à Aniane (pour l'établissement même attaché à la personnalité de Benoît, le grand réformateur du monachisme au début du règne de Louis le Pieux), ainsi qu'à Gellone (devenu Saint-Gilhem-le-Désert), autre grand complexe de l'époque qui nous concerne, mais les résultats produits ne sont encore guère très significatifs.

Dans la marche de Catalogne enfin, les témoignages archéologiques du monachisme des temps carolingiens recueillis à ce jour ne confortent pas non plus vraiment les informations des sources textuelles. Ces dernières indiquent que les constructions du IXe siècle, aux murs d'argile, pour bonne part sur de simples solins de pierre, demeuraient assez rudimentaires : c'était ainsi le cas pour la première église du monastère de Cuxa, dédiée à saint Germain.

Les autres édifices cultuels

Il s'agit là de sanctuaires beaucoup plus modestes, appelés à remplir une fonction paroissiale à une époque au demeurant assez mal déterminée, dans la plupart des cas. Rappelons en effet que, si le terme même de *parochia* se trouve attesté dans une lettre du pape Innocent Ier dès le début du Ve siècle, ce n'est

40.
Milan, abbatiale Saint-Ambroise. Vue extérieure du « campanile des moines » (à gauche) (vers 870-880 [?], avec surhaussement ultérieur).

souvent qu'au Moyen Âge central que les entités juridictionnelles de ce type se mettront réellement en place. L'époque carolingienne semble cependant correspondre à une sensible accélération du processus, avec en particulier l'association d'une aire d'inhumation et d'un habitat à une église, de fondation parfois plus ancienne. Ainsi, on a pu montrer que pour Saint-Clément de Mâcon, une petite basilique funéraire renfermant les sépultures des premiers évêques locaux avait connu une modification aux temps qui nous occupent : avec, notamment, la reconstruction de l'abside, l'abandon des portiques latéraux qui flanquaient la nef unique et, surtout, le développement d'un cimetière du côté sud. La mention expresse d'une *parochia* intervient d'ailleurs là dès le début du Xe siècle. En Bourgogne toujours, à Autun plus précisément, une exploration attentive s'est vue conduite à l'église Saint-Pierre-l'Estrier, dont la nef quelque peu remaniée subsiste en élévation. C'est là encore un sanctuaire de la fin de l'Antiquité qui a subi une restauration – avec peut-être établissement d'un transept – en liaison, semble-t-il, avec l'émergence d'un faubourg dans ce secteur suburbain.

Notons que l'on a affaire, dans ces deux cas, à des édifices entièrement maçonnés, à l'instar donc de ceux des catégories précédentes. Mais nombre d'églises de petites communautés rurales dont la première implantation remonte précisément à l'époque carolingienne devaient être bâties de matériaux bien plus légers : on a d'ailleurs récemment produit une présentation synthétique des vestiges de certaines églises de bois du nord-ouest de la Gaule, de l'Allemagne et de la Suisse actuelles.

Les derniers propos de ce rapide exposé induisent un élargissement de la perspective à l'ensemble du paysage bâti de l'époque, car on ne peut vraiment juger du poids monumental des divers types d'édifices que nous venons d'évoquer que par rapport à leur environnement. Or nous ne sommes manifestement plus dans les cadres traditionnels de l'Antiquité classique, et pas encore dans la restructuration des espaces qui caractérise le Moyen Âge tardif. Dans cet « entre-deux », la mutation semble d'ailleurs avoir été très lente, au vu de ce qu'ont livré les investigations – trop rares, à ce jour – en milieux urbain et rural. Dans la plus grande partie du monde carolingien, qui recouvre des régions anciennement romanisées, il est évident que bien des composantes de la parure édilitaire des villes avaient été plus ou moins préservées : cela se trouve établi par la conservation d'importants monuments jusqu'à nos jours, et par les témoignages littéraires ou graphiques attestant leur survie jusqu'aux temps post-médiévaux du moins. Quant aux campagnes, les restes de certaines *villae* devaient être assez substantiels pour qu'ait lieu une continuité d'occupation du site. Mais parallèlement, des destructions multiples n'ont pas manqué d'affecter les deux milieux et l'archéologie révèle que l'habitat de substitution, en particulier, a eu un caractère nettement plus fruste : les unités à un seul niveau, aux parois de pisé ou de torchis avec simple armature de bois, semblent avoir largement dominé. Dans ces conditions, des églises qui aujourd'hui apparaissent de proportions plutôt modestes à l'égard des réalisations romanes ou gothiques s'imposaient beaucoup plus immédiatement aux regards ; et cela vaut naturellement bien davantage encore pour les grands complexes cathédraux et surtout monastiques, dont nous avons constaté que les temps carolingiens avaient favorisé l'émergence : ces ensembles rivalisaient véritablement, par leur ampleur, la cohérence de leur parti, la qualité de leur mise en œuvre et la richesse de leur décor, avec les glorieux témoignages de la puissance des Césars. À cet égard, la notion de *renovatio* revendiquée par les Carolingiens eux-mêmes s'avère somme toute – et même si elle s'inscrit dans la continuité d'un mouvement engagé dès les siècles précédents – assez justifiée.

41.
Bardolino, Saint-Zénon (IXe siècle ?). Vue intérieure, à la croisée du transept.

Les formes de l'église, leurs origines et leurs fonctions

Le panorama que nous venons de brosser, pour rapide et incomplet qu'il soit, n'en aura pas moins permis de relever la récurrence d'un certain nombre de types architecturaux, touchant soit à l'édifice dans son entier, soit à telle ou telle de ses composantes. Nous entrerons donc à présent plus avant dans la caractérisation de ces partis, en nous attachant aux deux aspects qui, simultanément dans la majorité des cas, en ont conditionné la genèse : les antécédents formels ayant pu constituer autant de modèles et les impératifs fonctionnels susceptibles d'engager, moyennant ou non certaines modifications, la reprise de ces derniers. Notons d'emblée que nous entendons « fonctionnel » dans un sens très large puisqu'il peut s'agir de ce qui recouvre les adaptations à des usages liturgiques ou dévotionnels, mais aussi des traits qui privilégient la référence au schéma d'un édifice prestigieux en vue de marquer l'adhésion à un courant ou de manifester la prééminence du commanditaire car, à notre avis, c'est bien toujours là une « fonction », même si celle-ci s'avère d'ordre plus représentatif qu'utilitaire.

Dans le tableau qui va suivre, nous envisagerons naturellement tout d'abord l'édifice ecclésial en propre, dans les diverses configurations qu'adoptent ses unités essentielles, puis nous nous intéresserons au décor qui s'y attache ; nous prendrons ensuite en compte la structuration des complexes et nous tenterons enfin une synthèse dans la perspective du long devenir – de l'époque paléochrétienne à l'âge roman du moins – de l'architecture religieuse.

Matériaux et techniques

Avant de passer à l'examen des partis architecturaux proprement dits, avec ce qu'ils impliquent d'esthétique et de fonctionnel, il s'avère indispensable de consacrer au moins quelques lignes aux aspects les plus concrets de la mise en œuvre. On ne saurait là non plus prétendre offrir un aperçu idéalement équilibré, du fait du petit nombre des structures se prêtant encore à ce type d'analyse. Certains exemples permettent cependant de dégager des aspects essentiels, et l'on s'y intéresse d'ailleurs bien davantage aujourd'hui qu'il y a quelques décennies ; la jonction s'en opère d'autant mieux entre les usages de l'Antiquité et ceux du Moyen Âge central.

Relativement à ce qui précède, l'époque carolingienne semble s'inscrire dans la plus nette continuité, cela avec des variantes régionales bien entendu assez tranchées, mais reflétant la situation des milieux respectifs aux temps antérieurs. Ainsi, la construction en brique qui s'était largement imposée dans l'Italie centrale et septentrionale à la période paléochrétienne, a toujours les faveurs dans la Rome du IXe siècle (on le voit très clairement à Sainte-Praxède, dont l'extérieur n'a pas été occulté par un « rhabillage » baroque). Ailleurs, l'emploi de petits moellons jointoyés au mortier en parement des murs, avec ou non insertion d'assises de brique

rappelant l'*opus mixtum* romain, paraît avoir eu cours sans grande modification jusqu'à l'époque romane ; c'est ce qui ressort, notamment, des observations sur ce qui reste de certains bâtiments de la région Rhône-Alpes et l'on renverra, dans le cadre d'autres aires territoriales, aux élévations de la basilique d'Éginhard à Steinbach (moellons seuls) ou de Saint-Philbert-de-Grandlieu (avec inclusion d'arases de brique). Le grand appareil, qui correspondait à la tradition classique la plus noble, n'a pas non plus été ignoré des maîtres d'œuvre carolingiens, mais, comme dans de nombreux édifices de l'Antiquité tardive, on n'y a recouru que de manière restreinte, soit pour des chaînages d'angle – par exemple pour la chapelle palatine d'Aix, ou à la *Torhalle* de Lorsch –, ou bien pour des supports – ainsi pour les colonnes à tambour de la nef de Höchst, ou pour les piles quadrangulaires de la périphérie du *Westwerk* de Corvey, ou encore pour celles, d'articulation plus complexe, du niveau bas de la *Torhalle* de Lorsch. Ce dernier édifice se distingue par la qualité de son parement externe, où les motifs géométriques se superposent par registres et dans un jeu de bichromie. Il s'agit probablement de quelque chose d'assez exceptionnel ; en tout cas, l'extrême précision de la découpe des éléments démontre que les meilleurs lapicides carolingiens n'étaient pas moins habiles que leurs homologues de l'Antiquité.

43
13
29
33-34
13

42.
Rome, Saint-Georges-au-Vélabre (réaménagement du second quart du IXe siècle). Vue intérieure, vers l'abside.

Parallèlement, d'autres structures en partie conservées apparaissent de caractère plutôt fruste : ainsi en Istrie, ce qui reste des murs de l'église principale du complexe de Velika Gospa se signale par une forte irrégularité de la taille des blocs, avec par endroits des insertions d'assises « en arête de poisson » (*opus spicatum*) sans raison apparente. Ces mêmes traits devaient se retrouver dans bien des édifices de diverses régions, particulièrement dans des sanctuaires d'importance mineure ou en milieu rural. Ils demeurent d'ailleurs attestés pour des églises beaucoup plus tardives ; il en va ainsi dans la partie septentrionale de la France actuelle, et bien que le retour à une véritable stéréotomie soit intervenu dès la première moitié du XIe siècle sur quelques très grands chantiers.

Le recours au réemploi correspond également à un usage par lequel les bâtisseurs carolingiens se montrent fidèles à leurs prédécesseurs de l'Antiquité tardive. Ce sont essentiellement les supports – colonnes, parfois associées à des bases et des chapiteaux – qui sont concernés par le phénomène. C'était déjà le cas dans de nombreuses basiliques paléochrétiennes, à commencer par celles de Rome et, en aval, certains exemples de l'âge roman témoignent de la survivance de cette pratique (on songera notamment, dans la cité pontificale à nouveau, à l'église Saint-Clément du XIIe siècle). Notons qu'indépendamment de la commodité qu'offrait cette réutilisation d'éléments de taille assez délicate – et sans parler d'éventuelles difficultés pour se procurer des blocs de marbre brut de format idoine –, on a souvent dû être sensible à un aspect plus positif (que nous signalions déjà à propos du palais de Mayenne) : le réemploi revenait en effet à une réincorporation des vestiges d'un passé prestigieux ; ce qui, évidemment, avait grande importance dans des sociétés où l'affirmation des pouvoirs et des prérogatives procédait largement de l'ancrage dans ces glorieuses références. Ainsi, de même que le remontage de colonnades ioniques ou corinthiennes dans les églises du Ve siècle avait revêtu la plus haute signification dans une Rome venant de subir le sac des Goths, et avant que le milieu pontifical des XIe-XIIe siècles ne revalorise tout ce qui pouvait renvoyer aux origines de la primauté du siège apostolique, les maîtres d'ouvrage de cette époque ont délibérément agi de la sorte : au premier chef Charlemagne, qui se voulait le restaurateur de l'Empire d'Occident, et qui fit acheminer des colonnes et d'autres éléments de marbre depuis Rome et Ravenne – anciennes capitales du monde chrétien antique – pour magnifier la chapelle d'Aix. Ce fut également le cas à Saint-Germain d'Auxerre, mais sans doute avec une motivation d'un autre ordre : les colonnes de la « confession » du cœur de la crypte rehaussaient ainsi très spécifiquement l'espace le plus attaché au souvenir du saint éponyme.

38

Les chevets : tripartition, articulation avec un transept, association à des cryptes, allongement du chœur

Nous laisserons ici de côté les types les plus sommaires, à abside unique quadrangulaire ou en hémicycle, qui dérivent directement du schéma le

plus commun dès l'époque paléochrétienne. Concernant les plans plus élaborés, on rencontre d'abord la formule consistant à accoler trois hémicycles – dont celui du centre plus ou moins prédominant – dans le prolongement immédiat d'une nef de largeur égale à celle du chevet, c'est, à diverses échelles, une solution bien représentée en milieu alpin (avec la cathédrale de Genève à une date exacte indéterminée, et vers 800, une série d'églises monastiques dont celles de Disentis, Mistail, Müstair et, 36
dans la traduction la plus minimaliste, Malles). On la retrouve également en Bavière à Saint-Emmeram de Ratisbonne, dès peut-être la fin du VIIIe siècle. Des antécédents directs existent en Italie septentrionale. Ainsi, Saint-Félix de Pavie adoptait ce schéma aux dernières décennies de l'époque lombarde. On en a aussi l'équivalent dans la péninsule d'Istrie, où la récente réinterprétation des vestiges de l'ancienne paroissiale de Bâle privilégie à bon droit, semble-t-il, la restitution d'un tel parti, et il n'est pas exclu non plus que ce cas nous renvoie également aux temps pré-carolingiens. L'église monastique de Velika Gospa, aux environs immédiats du même site de Bale, paraît bien quant à elle dater de la seconde moitié du VIIIe siècle. L'Istrie offre justement un témoignage très significatif des origines premières de ce schéma dont une large frange de l'aire au-delà des Alpes a dû connaître la diffusion. En effet, la ville côtière de Poreč conserve avec la cathédrale « euphrasienne » du milieu du VIe siècle, un parfait spécimen de ces premiers chevets à trois absides dans l'alignement des murs latéraux du *quadratum*. Certes, les dimensions et la saillie de l'hémicycle axial excèdent encore largement celles des hémicycles adjacents (au reste pris dans un mur externe rectiligne), mais du point de vue fonctionnel, il s'agit déjà bien là, avec l'implantation quasiment assurée d'un autel dans chacune de ces absides, de la même adaptation aux impératifs cultuels que dans les églises mentionnées ci-dessus. Le cas de Genève livre une autre clé pour saisir le processus dans sa phase haut médiévale, car il semble que la cathédrale carolingienne ait principalement résulté du prolongement vers l'ouest d'un sanctuaire dont le chevet triabsidé était constitué dès le VIIe siècle. Une distinction s'impose, par ailleurs, au sein de cette série : le chevet se trouve en effet associé à une nef tantôt unique, tantôt tripartite, mais cela découle surtout, semble-t-il, du format des édifices en question. On imagine aisément que, pour une église de dimensions modestes, la commodité et le moindre coût de la mise en œuvre a pu conduire à renoncer à une subdivision du *quadratum* : seule importait, en définitive, la tripartition de l'aire liturgique majeure pour répondre à la pluralité des foyers cultuels. Enfin, notons que cette formule peut aussi inclure une crypte, c'était du moins le cas à Ratisbonne, avec un couloir annulaire longeant extérieurement l'hémicycle médian et opérant un retour axial sous ce dernier. On reviendra sur ce parti qui, dans sa version la plus courante avec circulation interne au périmètre absidal, se trouve assez bien représenté dans la série suivante.

La seconde variante du chevet à trois absides est notamment illustrée par la grande basilique patriarcale d'Aquilée en Frioul dans son remodelage de 812 et, au cours des décennies suivantes, en milieu subrhénan à Inden-
25-26 Kornelimünster, à Steinbach et à Höchst. On peut aussi ranger dans cette
28 catégorie le chœur oriental de la cathédrale de Cologne, vers 870 sans doute.
17 Les absides latérales se greffent là sur des annexes ou « augments » quadrangulaires en net dévers par rapport aux murs latéraux de la nef. En extérieur, on est donc en présence de ce qu'il est d'usage de désigner comme un transept bas et, intérieurement, une croisée tend à s'individualiser entre le vaisseau médian du *quadratum* et l'abside axiale. Si l'on accepte l'hypothèse – la plus probable, mais hélas impossible à vérifier aujourd'hui – d'une implantation d'autel dans chacun des hémicycles, il semble que l'on ait ainsi disposé d'autant d'espaces, assez cloisonnés et suffisament grands, aux fins de célébrations eucharistiques particulières. Les impératifs cultuels sont finalement du même ordre que dans le cas des édifices de la série précédente, mais cela se traduit de manière plus clairement articulée dans le schéma formel. En remontant au VIe siècle, des partis similaires se dessinent déjà, on le constate en milieu rhodanien à Lyon, avec les basiliques suburbaines Saint-Just (dans son deuxième état) et Saint-Laurent-de-Choulans, fouillées dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Dans les deux cas, la croisée se trouve bien marquée et peut d'ailleurs avoir été surmontée d'une tour. La restitution produite consécutivement aux fouilles propose des bras de transept de même hauteur que la nef, mais des « augments » d'élévation moindre pourraient certainement aussi être envisagés. Du côté est de ces bras se greffent des annexes dont le schéma apparaît variable (de plan quadrangulaire, à un ou deux niveaux), et ne correspond donc pas tout à fait à ce qui existe dans nos exemples carolingiens. La fonction de ces espaces (plutôt funéraires, semble-t-il) différerait aussi, dans les deux basiliques lyonnaises. Il reste qu'au total, on y entrevoit l'ébauche d'un agencement de volumes dont les bâtisseurs de cette époque ont fort bien pu s'inspirer. Un jalon intermédiaire a cependant aussi pu intervenir avec le parti à trois absides greffées sur un volume transversal faisant suite à une nef unique. C'est le cas en milieu lombard, à Saint-Sauveur de Brescia dans sa phase la plus ancienne (vers 700, sans doute), puis à Montecchia di Crosara en Vénétie, à Sesto al Reghena en Frioul ou à Saint-Thomas de Rovinj en Istrie, édifices dont la datation semble devoir fluctuer entre le VIIIe et le IXe siècle.

Ces chevets associés à un transept peuvent, tout comme ceux de la série précédente, connaître un dédoublement de niveau : c'est en tout cas ce qui advient à Aquilée et à Montecchio di Crosara, où deux escaliers desservent une crypte-halle voûtée d'arêtes retombant sur des supports alignés ; quelque chose d'assez similaire avait été réalisé à Saint-Sauveur de Brescia (dans sa deuxième phase, cette fois, soit vers 760), et l'on ne manquera pas non plus de rappeler que des dispositifs de cet ordre existaient dès l'Antiquité tardive (la prospection archéologique en a révélé des exemples

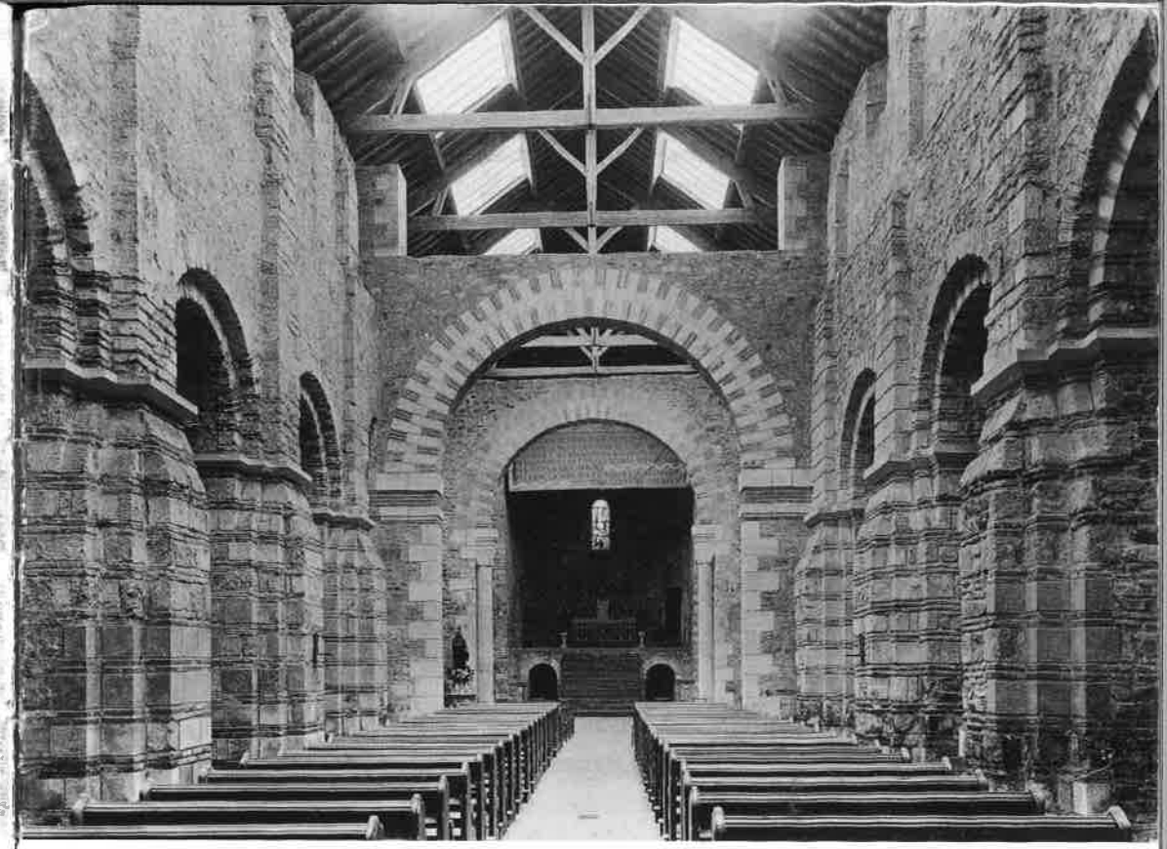
plus commun dès l'époque paléochrétienne. Concernant les plans plus élaborés, on rencontre d'abord la formule consistant à accoler trois hémicycles – dont celui du centre plus ou moins prédominant – dans le prolongement immédiat d'une nef de largeur égale à celle du chevet, c'est, à diverses échelles, une solution bien représentée en milieu alpin (avec la cathédrale de Genève à une date exacte indéterminée, et vers 800, une série d'églises monastiques dont celles de Disentis, Mistail, Müstair et, 36
dans la traduction la plus minimaliste, Malles). On la retrouve également en Bavière à Saint-Emmeram de Ratisbonne, dès peut-être la fin du VIIIe siècle. Des antécédents directs existent en Italie septentrionale. Ainsi, Saint-Félix de Pavie adoptait ce schéma aux dernières décennies de l'époque lombarde. On en a aussi l'équivalent dans la péninsule d'Istrie, où la récente réinterprétation des vestiges de l'ancienne paroissiale de Bâle privilégie à bon droit, semble-t-il, la restitution d'un tel parti, et il n'est pas exclu non plus que ce cas nous renvoie également aux temps pré-carolingiens. L'église monastique de Velika Gospa, aux environs immédiats du même site de Bale, paraît bien quant à elle dater de la seconde moitié du VIIIe siècle. L'Istrie offre justement un témoignage très significatif des origines premières de ce schéma dont une large frange de l'aire au-delà des Alpes a dû connaître la diffusion. En effet, la ville côtière de Poreč conserve avec la cathédrale « euphrasienne » du milieu du VIe siècle, un parfait spécimen de ces premiers chevets à trois absides dans l'alignement des murs latéraux du *quadratum*. Certes, les dimensions et la saillie de l'hémicycle axial excèdent encore largement celles des hémicycles adjacents (au reste pris dans un mur externe rectiligne), mais du point de vue fonctionnel, il s'agit déjà bien là, avec l'implantation quasiment assurée d'un autel dans chacune de ces absides, de la même adaptation aux impératifs cultuels que dans les églises mentionnées ci-dessus. Le cas de Genève livre une autre clé pour saisir le processus dans sa phase haut médiévale, car il semble que la cathédrale carolingienne ait principalement résulté du prolongement vers l'ouest d'un sanctuaire dont le chevet triabsidé était constitué dès le VIIe siècle. Une distinction s'impose, par ailleurs, au sein de cette série : le chevet se trouve en effet associé à une nef tantôt unique, tantôt tripartite, mais cela découle surtout, semble-t-il, du format des édifices en question. On imagine aisément que, pour une église de dimensions modestes, la commodité et le moindre coût de la mise en œuvre a pu conduire à renoncer à une subdivision du *quadratum* : seule importait, en définitive, la tripartition de l'aire liturgique majeure pour répondre à la pluralité des foyers cultuels. Enfin, notons que cette formule peut aussi inclure une crypte, c'était du moins le cas à Ratisbonne, avec un couloir annulaire longeant extérieurement l'hémicycle médian et opérant un retour axial sous ce dernier. On reviendra sur ce parti qui, dans sa version la plus courante avec circulation interne au périmètre absidal, se trouve assez bien représenté dans la série suivante.

La seconde variante du chevet à trois absides est notamment illustrée par la grande basilique patriarcale d'Aquilée en Frioul dans son remodelage de 812 et, au cours des décennies suivantes, en milieu subrhénan à Inden-
25-26 Kornelimünster, à Steinbach et à Höchst. On peut aussi ranger dans cette
28
17 catégorie le chœur oriental de la cathédrale de Cologne, vers 870 sans doute. Les absides latérales se greffent là sur des annexes ou « augments » quadrangulaires en net dévers par rapport aux murs latéraux de la nef. En extérieur, on est donc en présence de ce qu'il est d'usage de désigner comme un transept bas et, intérieurement, une croisée tend à s'individualiser entre le vaisseau médian du *quadratum* et l'abside axiale. Si l'on accepte l'hypothèse – la plus probable, mais hélas impossible à vérifier aujourd'hui – d'une implantation d'autel dans chacun des hémicycles, il semble que l'on ait ainsi disposé d'autant d'espaces, assez cloisonnés et suffisament grands, aux fins de célébrations eucharistiques particulières. Les impératifs cultuels sont finalement du même ordre que dans le cas des édifices de la série précédente, mais cela se traduit de manière plus clairement articulée dans le schéma formel. En remontant au VIe siècle, des partis similaires se dessinent déjà, on le constate en milieu rhodanien à Lyon, avec les basiliques suburbaines Saint-Just (dans son deuxième état) et Saint-Laurent-de-Choulans, fouillées dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Dans les deux cas, la croisée se trouve bien marquée et peut d'ailleurs avoir été surmontée d'une tour. La restitution produite consécutivement aux fouilles propose des bras de transept de même hauteur que la nef, mais des « augments » d'élévation moindre pourraient certainement aussi être envisagés. Du côté est de ces bras se greffent des annexes dont le schéma apparaît variable (de plan quadrangulaire, à un ou deux niveaux), et ne correspond donc pas tout à fait à ce qui existe dans nos exemples carolingiens. La fonction de ces espaces (plutôt funéraires, semble-t-il) différerait aussi, dans les deux basiliques lyonnaises. Il reste qu'au total, on y entrevoit l'ébauche d'un agencement de volumes dont les bâtisseurs de cette époque ont fort bien pu s'inspirer. Un jalon intermédiaire a cependant aussi pu intervenir avec le parti à trois absides greffées sur un volume transversal faisant suite à une nef unique. C'est le cas en milieu lombard, à Saint-Sauveur de Brescia dans sa phase la plus ancienne (vers 700, sans doute), puis à Montecchia di Crosara en Vénétie, à Sesto al Reghena en Frioul ou à Saint-Thomas de Rovinj en Istrie, édifices dont la datation semble devoir fluctuer entre le VIIIe et le IXe siècle.

Ces chevets associés à un transept peuvent, tout comme ceux de la série précédente, connaître un dédoublement de niveau : c'est en tout cas ce qui advient à Aquilée et à Montecchio di Crosara, où deux escaliers desservent une crypte-halle voûtée d'arêtes retombant sur des supports alignés ; quelque chose d'assez similaire avait été réalisé à Saint-Sauveur de Brescia (dans sa deuxième phase, cette fois, soit vers 760), et l'on ne manquera pas non plus de rappeler que des dispositifs de cet ordre existaient dès l'Antiquité tardive (la prospection archéologique en a révélé des exemples

surtout en Afrique du Nord, mais il est fort probable que la Gaule en offrait des équivalents). Notons encore que ce parti de la crypte-halle devait également être retenu pour les deux absides axiales opposées de l'abbatiale de Fulda au début du IXe siècle. Steinbach se singularise par un système dans 28
lequel deux escaliers, dont les volées se développent symétriquement dans les bas-côtés, aboutissent à deux chapelles à absidiole sous les hémicycles latéraux du chevet ; en outre, un couloir transversal opère une jonction nord-sud et, dans l'axe de l'édifice, se trouve recoupé par un « drain » menant à deux autres chapelles (cruciformes cette fois) sous l'abside principale et sous le centre de la nef. La formule, initialement conditionnée par l'accueil des reliques des saints Marcellin et Pierre dont le maître d'ouvrage Éginhard venait de faire l'acquisition à Rome, apparaît assez originale. Elle n'en procède pas moins, dans son principe, du schéma, beaucoup plus répandu, dans lequel les deux escaliers desservent un couloir annulaire longeant en sous-sol la courbe de l'abside et ouvrant, à l'apex de celle-ci, sur un drain revenant sous le chœur jusqu'au local abritant les reliques. Ce parti plus simple est attesté à Seligenstadt, où Éginhard devait finalement transférer les restes des deux martyrs romains, mais on le retrouve aussi dans plusieurs autres églises carolingiennes des générations antérieures : à Saint-Denis et à Saint-Maurice d'Agaune, 14, 39
et dans le chœur occidental de la cathédrale de Cologne (dans une variante 17
complexe, avec en plus couloir transversal) et c'est encore – et surtout – la solution presque systématiquement adoptée dans les églises réaménagées à Rome à l'instigation des papes de la première moitié du IXe siècle. La référence au prestigieux prototype de Saint-Pierre-du-Vatican, en date des environs de 600, est là manifeste, c'est ce même modèle qui a dû s'imposer pour les constructions de l'arc alpin ou de la Gaule.

Un schéma différent se trouve attesté vers le milieu ou le troisième quart du IXe siècle dans l'Ouest de la Gaule à Saint-Philbert de Grandlieu, mais la révision encore en cours nous oblige à ne pas nous attarder sur cet édifice. Intéressons-nous plutôt aux exemples germaniques témoignant d'une organisation assez voisine, comme la cathédrale de Halberstadt et l'abbatiale de Corvey. Il existait déjà un déambulatoire partant des bras du 32
transept pour contourner extérieurement l'abside et mener à deux chapelles latérales quadrangulaires et une chapelle axiale cruciforme, avec un retour sous le chœur jusqu'au réceptacle des reliques principales. L'essentiel de ce dispositif se déployait hors œuvre, à niveau avec le corps principal de l'édifice. On doit signaler qu'aux environs de 500, Saint-Pierre de Vienne, en région rhodanienne, se distinguait peut-être déjà par une organisation assez similaire, bien que moins élaborée : la restitution proposée consécutivement aux fouilles associe en effet un portique permettant une circulation continue au-delà de l'abside et desservant au moins une pièce axiale plus à l'est. Naturellement, la cohésion de ces diverses unités semble avoir été bien moindre que dans les églises germaniques précitées, et la fonction du dispositif viennois – funéraire plutôt que véritablement



43.
Grandlieu, abbatiale Saint-Philbert (construction de 814 à 819, et modifications du chevet plus tard dans le IXe siècle). Vue intérieure, vers l'abside.

cultuelle – différente. Il reste que, comme nous le notions pour les deux basiliques suburbaines de Lyon à propos des chevets d'Inden et de quelques autres églises subrhénanes, la connaissance d'antécédents de cet ordre aujourd'hui disparus a pu jouer un rôle dans la genèse de certains grands partis carolingiens.

C'est une configuration plus complexe encore qui s'offre avec les exemples bourguignons des mêmes décennies 840-860, Saint-Germain 37
d'Auxerre et Saint-Pierre de Flavigny. La circulation s'effectue de manière périphérique, comme à Halberstadt ou à Corvey, et vise également à la desserte de plusieurs chapelles, mais celles du nord et du sud s'intègrent bien davantage à la masse du chevet, et celle de l'axe est traitée en rotonde ; et, surtout, le circuit s'effectue cette fois à deux niveaux (*cryptae inferiores* et *superiores*, respectivement en contrebas et en contrehaut du chœur).
En outre, une « confession », sorte de petite basilique à nef tripartite, se trouve incluse sous l'abside même, et constitue pour ainsi dire le noyau du 38
dispositif. Celle d'Auxerre, parfaitement conservée, a reçu en 859 le sarcophage du saint éponyme, qu'une *fenestella* permettait d'apercevoir depuis le transept. L'ensemble ainsi structuré, avec la multiplicité des communications internes, la savante hiérarchisation des volumes et l'étagement progressif qui devait en résulter à l'extérieur également, correspond aux avancées parmi les plus audacieuses de l'architecture

carolingienne. On ne s'étonne donc pas que, comme nous l'apprend le témoignage d'un contemporain, le moine Heiric, la mise en œuvre de l'édifice auxerrois ait été précédée de la confection d'une maquette en cire.

Un autre phénomène, attesté aussi bien dans le Nord de la Gaule à Centula-Saint-Riquier dans les années 790 que sur le lac de Constance à Reichenau-Mittelzell au début du IXe siècle, ou qu'à Inden-Kornelimünster, Halberstadt, Corvey, Auxerre, Flavigny ou Montecchia di Crosara, parmi les exemples mentionnés ci-dessus, consiste en l'allongement plus ou moins prononcé de l'espace précédant l'hémicycle axial. Le fameux plan de Saint-Gall, des environs de 830, offre également cette caractéristique pour l'extrémité est de l'abbatiale. Pour Centula, les indications du *Libellus* de l'abbé Angilbert permettent une reconstitution de l'emplacement des autels et des reliquaires à même de justifier un tel parti : au-delà de la croisée orientale, douze *capsae* (réceptacles) contenant les reliques des apôtres se trouvaient alignées sur les murs latéraux et à la naissance de l'abside, dont l'apex était occupé par une treizième *capsa* abritant les reliques du saint local Riquier ; et l'implantation de deux autels (d'ouest en est, à saint Pierre et à saint Riquier) jouait également pour l'extension de ce volume. À Reichenau-Mittelzell, la jonction entre nef et croisée accueillant l'autel du Sauveur, et les deux absides jumelles abritant ceux des saints Pierre et Paul, il fallait ménager un espace intermédiaire suffisant pour l'autel de la Vierge, dédicataire principale du sanctuaire. Et sur le plan de Saint-Gall, on préconise une solution analogue, puisque l'interposition d'une travée droite entre croisée (occupée par les autels des saints Benoît et Colomban) et hémicycle oriental (avec l'autel de saint Paul) correspond au dégagement nécessaire pour l'autel majeur. On peut donc conjecturer que des impératifs de cet ordre ont également joué pour les autres édifices que nous évoquions. C'est là, semble-t-il, l'un des aspects les plus réellement innovants de l'architecture carolingienne, car on n'en avait guère l'équivalent aux temps paléochrétiens, où la pratique courante consistait à développer plus ou moins avant dans la nef même l'aire dévolue aux clercs desservant l'autel majeur ; et ce parti a d'ailleurs manifestement encore prévalu dans certaines églises de notre période : c'est notamment ce que l'on envisage sur la base des données de fouille, pour la cathédrale de Genève.

Par ailleurs, l'exemple de l'évolution haut médiévale du dispositif des grands sanctuaires pontificaux de Rome, telle qu'on la restitue aujourd'hui de manière plausible, a pu avoir une forte incidence sur les conceptions des maîtres d'ouvrage carolingiens. En effet, on distingue désormais un « chœur haut », aire réservée aux célébrants proprement dits autour de l'autel majeur dans l'aire absidale et dans ses abords immédiats, d'un « chœur bas » destiné aux chantres et relié à un ambon pour les lectures et la prédication, le « chœur bas » se projetant quant à lui bien davantage dans le vaisseau médian. Selon les récents travaux sur les réformes introduites par l'évêque Chrodegang peu après le milieu du VIIIe siècle, le groupe épiscopal messin (Saint-Pierre-Majeur plus spécifiquement) aurait connu l'adoption d'un

19 35a 25 32 44

44

agencement de ce type. De fait, le plan de Saint-Gall reprend aussi ce principe, puisque la plate-forme du chœur oriental y apparaît précédée d'une autre aire enclose s'étendant à la majeure partie de la croisée et à la travée et demi antérieure, et comportant deux pupitres, plus un ambon axial. Ainsi, la complexité des dispositifs liturgiques entraînait à la fois le développement du chevet, auquel nous nous attachions ci-dessus, et l'investissement interne d'une zone de la nef en-deçà du transept. Bien entendu, le cas du plan idéal de Saint-Gall ne saurait être automatiquement transposé au plus grand nombre des églises de la période qui nous occupe, dont beaucoup étaient de proportions bien plus modestes et n'incluaient que des agencements cultuels également assez simples. Mais cet exemple, comme ceux de Centula et de Reichenau-Mittelzell, montrent bien que le parti architectural des sanctuaires de première importance, au moins, était directement tributaire d'une organisation cultuelle à pôles multiples ; car au sujet de ces variations sur le traitement des chevets, n'oublions pas que, l'eût-on envisagé, le traitement du problème par la seule utilisation de l'aire disponible dans la nef s'avérait exclu : indépendamment même du déploiement non moins impératif de mouvements processionnels, cette dernière devait encore en effet fréquemment accueillir un autel à la sainte Croix – véritable centre de gravité de l'édifice – et divers autres autels secondaires. Dans ces grands ensembles, l'implication de l'espace dans la liturgie était donc maximale. Nous allons poursuivre dans l'appréhension de cet aspect avec l'examen de l'autre extrémité de l'édifice.

L'extrémité occidentale : massifs et contre-absides

Les structures développées en élévation à cet endroit de l'édifice sont diversement qualifiées de « massif occidental », d'« antéglise », d'« église-porche » ou, suivant la terminologie allemande largement répandue, de *Westwerk*. Bien que ces dénominations apparaissent souvent interchangeables, on constatera ci-après que des différences typologiques notables imposent le discernement dans le recours à l'une ou à l'autre. Il faut également relever que, si la littérature associe volontiers ces composantes à l'architecture carolingienne, nombre d'églises de cette période en étaient en fait dépourvues. Cela vaut bien entendu pour les sanctuaires de proportions modestes dont la configuration ne se départissait guère d'une grande simplicité (comme déjà pour les chevets). Et si l'on raisonne en aires géographiques, il s'avère que certaines zones ont été délibérément réfractaires à ce traitement monumental : ainsi en Italie et à ses marges, où les exemples que nous mentionnions dans notre panorama des principaux chantiers sont à cet égard tout à fait probants. Le cas de la Rome pontificale est très révélateur d'une préférence bien marquée pour le schéma traditionnel de la basilique paléochrétienne, dans lequel seul un « vestibule » se greffait parfois sur la façade ou se confondait avec l'une des ailes du quadriportique précédant le corps principal. Parmi les reconstructions du IXe siècle, seule l'église des Quatre-Saints-Couronnés, avec

sa tour encore conservée au-dessus du porche de l'*atrium*, s'offre comme notable exception. En demeurant à présent dans les territoires en-deçà des Alpes, la situation doit être appréhendée dans sa réelle complexité, les formules étant effectivement diverses.

On rencontre le système de l'accès axial traité comme un porche en saillie assez nette sur la façade, et éventuellement deux annexes latérales. Cela semble le cas à Inden-Kornelimünster, puis à Steinbach dans les décennies 810-820, mais on ne saurait là encore parler de véritable « massif », dans la mesure où il n'y a pas de développement en élévation. En revanche, cela est différent lorsque le porche (ou un « augment » occidental) se trouve surmonté d'une tour et donc d'un étage (au moins), lorsqu'il est flanqué de tourelles d'escalier ou lorsque se combinent tour axiale et tourelles. On doit également prendre en considération le parti d'une contre-abside occidentale qui, bien qu'il n'ait pas la même incidence en élévation, répond également à l'objectif de bipolarisation de l'édifice du point de vue fonctionnel. Telles sont les principales variantes que nous allons successivement examiner. 25,28

L'abbatiale de Meschede en Westphalie, dont le corps occidental se trouve assez substantiellement préservé dans l'actuelle église paroissiale, présentait en façade une tour unique de largeur quelque peu moindre que le vaisseau médian lui faisant suite. Il ne s'agissait pas à proprement parler d'une tour-porche, puisqu'aucun accès n'était aménagé dans cette structure (l'entrée dans l'église s'opérant plus à l'est par une porte donnant sur le collatéral nord). Du rez-de-chaussée de la tour, un escalier interne menait à un étage communiquant avec une tribune surimposée à la première travée de la nef, et dont rien de concret, hélas, ne permet de préciser la fonction. On note également que, de chaque côté, une galerie d'usage tout aussi indéterminé courait sous les fenêtres hautes, surplombant la tribune. L'analyse dendrochronologique des éléments en bois incorporés dans la maçonnerie amène à dater cet état de Meschede des environs de 900. Mais on peut supposer que dès le cours du IXe siècle, des structures occidentales – plus ou moins du même type que celle de Meschede ? – existaient dans d'autres églises de couvents féminins de cette même région : à Vreden, à Freckenhorst ou à Herford. Plus à l'ouest, dans le secteur de la Neustrie correspondant à l'actuelle Normandie, il semble bien qu'il y ait aussi existé un système de tour unique avec ce que l'abbé Anségise fit adjoindre, selon une chronique locale, en façade de l'abbatiale de Fontenelle-Saint-Wandrille entre 822 et 833. Le texte indique que la tour en question était de plan carré d'environ 10 m de côté, et comportait à l'étage une chapelle sous le vocable du Sauveur. On ignore évidemment la nature du dispositif d'accès à ce niveau haut (peut-être un escalier interne, dans la mesure où il n'est pas fait mention de tourelles externes), et il n'est pas non plus suggéré d'extension ou de communication avec une tribune occidentale de nef, comme plus tard à Meschede. Le mode d'accès au niveau bas nous reste également inconnu. En dépit de ces incertitudes, on peut conjecturer que Fontenelle présentait alors une solution intermédiaire – concernant l'ampleur, l'ouverture du rez-de-chaussée et la multiplication des étages – entre ce que l'on trouve au XIe siècle dans l'abbatiale parisienne de Saint-Germain-des-Prés et dans celle de Fleury-Saint-Benoît-sur-Loire. Mais on peut sans doute remonter très haut dans le temps pour trouver les premières attestations de tels partis. En effet, une épigramme relative à la basilique Saint-Martin de Tours dans son état des Ve-VIe siècles paraît faire allusion à une structure assez développée en élévation au-dessus de l'entrée principale de l'édifice et au vu des relevés de fouille du XIXe siècle. On a aussi envisagé l'implantation d'une tour en façade de l'unité majeure du groupe épiscopal mérovingien de Paris (il est vrai que le tracé des fondations, seul reconnu pourrait là plutôt correspondre à un simple porche flanqué d'annexes, à l'exemple de ce que l'on restitue pour les églises carolingiennes d'Inden et de Steinbach). 30

Un autre cas de structure à tour axiale unique doit encore être évoqué, quelque peu à part cependant car il offre un trait qui, dans le contexte carolingien, semble bien spécifique. Saint-Sauveur de Werden, en Rhénanie, se distingue en effet par son organisation interne : au lieu d'une plate-forme étendue à la totalité de l'aire précédant la nef, on a affaire à une tribune courant le long des murs nord, sud et ouest, et ménageant donc un volume évidé pour le cœur du massif. C'est la formule qui devait être à nouveau retenue dans les années 980 à Saint-Pantaléon de Cologne (à la différence près que l'édifice ottonien associera deux tourelles à la tour maîtresse, tandis qu'à Werden les escaliers sont logés dans le corps principal même, aux angles nord-ouest et sud-ouest de celui-ci). Cette analogie avec le schéma colonais très postérieur pousse à s'interroger sur le moment de la conception. Rappelons que ce n'est qu'en 943 qu'est intervenue la consécration du massif de Werden ; il se pourrait cependant que l'amorce des travaux ait suivi de quelques décennies seulement la consécration du reste de l'abbatiale (875).

La solution à laquelle nous en venons à présent semble avoir connu une fortune particulière dans le cadre territorial de l'ancienne Neustrie. La silhouette de la célèbre abbatiale romane Notre-Dame de Jumièges se signale aujourd'hui encore par ses deux tours jumelles incorporant des escaliers menant à une tribune de peu de profondeur ouvrant sur la nef ; or, on sait par une source textuelle que l'église de la phase précédente possédait déjà deux tours, dont on a tout lieu de penser qu'elles desservaient également un étage au front occidental ; il est malheureusement impossible de préciser la date de ce premier massif, qui a pu inspirer les reconstructeurs du XIe siècle. Dans ce même cadre régional, on dispose cependant d'un témoignage chronologiquement mieux établi pour une structure assez semblable dans l'église nord du groupe épiscopal de Rouen. D'après les données stratigraphiques des fouilles, c'est un peu avant 850 que l'on a dû pourvoir cet édifice d'un porche associé à deux tourelles symétriques. Pour l'abbatiale de Saint-Denis, le *Libellus de consecratione* relatif aux travaux de Suger vers 1140 fait état d'un agencement du même ordre pour l'édifice antérieur ; et la récente révision des données archéologiques laisse penser qu'il existait un

massif triparti ayant pu connaître plusieurs états, dont le plus ancien semble correspondre à l'intervention de l'abbé Fulrad entre 768 et 775. Si ce dernier exemple nous renvoie au seuil de notre période, on peut encore éventuellement – comme pour le système de la tour unique – remonter bien plus haut pour trouver les origines de ce parti. On songera en particulier à la représentation observable sur les portes en bois de Sainte-Sabine à Rome, en date du Ve siècle et si les basiliques paléochrétiennes de ce type aujourd'hui les mieux conservées se situent en Orient (plus particulièrement en Syrie du Nord), d'autres cas s'avèrent restituables en Afrique du Nord. Il n'est donc pas exclu que des édifices de régions plus septentrionales de l'Occident latin en aient aussi adopté le schéma. À Saint-Vital de Ravenne, d'ailleurs, deux tourelles à escalier se greffent en façade à la jonction du « vestibule » et du corps du sanctuaire, destinées à desservir la tribune ; certes, nous avons affaire à une église de plan centré, mais on admettra aisément que le même schéma ait pu être transposé en façade d'un bâtiment longitudinal.
Par ailleurs, et pour clore l'examen de cette variante, il faut signaler que nous ne disposons malheureusement d'aucune indication pour l'usage exact des massifs de Jumièges, de Rouen et de Saint-Denis aux temps qui nous occupent.

En marge des deux groupes principaux jusqu'ici pris en compte, il faut consacrer quelques lignes au cas de l'abbatiale de Reichenau-Mittelzell, sur le lac de Constance, car on y est passé très vite, semble-t-il, d'une formule à l'autre. L'état du début du IXe siècle paraît avoir inclus un massif à élévation 35a-b
assez prononcée au-dessus d'un porche qu'accostaient deux annexes. Un transept occidental en arrière du porche a ensuite été aménagé, l'ensemble se trouvant alors dominé par deux tours jumelles. On a longtemps considéré que cette modification n'était intervenue qu'autour de 900, mais le rapprochement avec ce qui apparaît de la première version du plan de Saint-Gall incite plutôt à une datation vers 830. Notons également que l'on dispose d'une information essentielle quant à la destination de ce nouveau massif de Mittelzell : un document de la fin du Xe siècle, le *Carmen Pulchardi*, nous apprend que c'était là un sanctuaire autonome séparé par un mur du reste de l'église et donc manifestement à l'usage des laïcs. Il se trouvait alors placé sous le vocable de saint Marc, dont le monastère prétendait détenir les reliques depuis les environs de 870.

D'après la restitution qui a été proposée, Saint-Ursmer de Lobbes, en 15
Belgique actuelle, possédait aux environs de 830 un corps occidental dans lequel les tourelles d'escalier, assez grêles, se trouvaient associées à une puissante tour axiale en retrait d'un porche à étage. Ce niveau haut se serait étendu à la totalité de l'aire prise sous la tour maîtresse, pour ouvrir à l'est sur la nef. Si, intérieurement, on en restait là au système du niveau haut unique (avec une extension ouest-est maximale, dans ce cas) déjà attesté dans les édifices des séries précédentes, l'aspect extérieur se trouvait cette fois marqué par le schéma du *triturrium* (c'est-à-dire deux tourelles associées à une tour maîtresse). Celui-ci s'était imposé dès les années 790, dans le Nord de la Gaule, pour l'église principale du monastère de Centula-Saint-Riquier ; moyennant une restitution par symétrie de la tourelle masquée par le corps
19 du massif, c'est ce qui apparaît sur deux dessins du XVIIe siècle reproduisant un document – aujourd'hui disparu – du XIe siècle antérieur à la reconstruction gothique de la grande abbatiale. On y voit que la tour maîtresse adoptait un plan plutôt circulaire que quadrangulaire.
Les sondages pratiqués ces dernières décennies engageraient en fait plus précisément à la restitution d'un noyau octogonal circonscrit par un mur périmétral en hexadécagone ; mais les restes de fondations mis au jour s'avérant très ténus, il faut demeurer prudent. Par ailleurs, la forte saillie des « augments » nord-sud et l'avancée du porche entre les tourelles d'escalier entraînaient pour l'ensemble du massif un développement cruciforme. Quant à l'articulation interne, elle peut être entrevue grâce aux indications de l'abbé bâtisseur Angilbert lui-même, dans le *Libellus* où il décrit le déroulement des offices liés aux grandes fêtes liturgiques.
Le rez-de-chaussée abritait la *capsa major*, principal reliquaire de l'abbaye, renfermant une collection de vingt-cinq reliques se rapportant aux lieux de la vie et de la passion du Christ. Au-dessus, la grande plate-forme de l'étage accueillait l'autel du Sauveur, autour duquel se rassemblaient les religieux de la communauté (les laïcs du bourg monastique se trouvant quant à eux cantonnés dans les « augments » attenants). Enfin, des galeries hautes surplombant cet espace étaient dévolues aux chantres. Le massif de
31 à l'abbatiale westphalienne de Corvey, érigé entre 873 et 885, se place
34 manifestement dans la lignée de celui de Centula. Si la silhouette en a été modifiée par la surélévation des tourelles et du mur pignon au XIIe siècle, on peut sans difficulté y restituer le même schéma de *triturrium*, et la partition interne encore observable y correspond bien à ce qu'Angilbert évoquait pour son propre sanctuaire ; le plan quadrangulaire du corps central de Corvey constitue, formellement, la seule différence notable à l'égard de l'éventuel prototype. La bonne conservation de la structure des premiers niveaux permet encore de vérifier la logique du recours à deux modes de couvrement et au traitement diversifié des supports ; au rez-de-chaussée, voûtes d'arêtes retombant sur une série de colonnes dans l'espace central et sur de puissantes piles carrées en périphérie (où la charge des parties hautes était évidemment maximale) ; et simple charpente, plus légère, surimposée au grand volume de l'étage. Corvey offre ainsi le meilleur exemple du massif occidental le plus complexe (une complexité qui ne se retrouvait sans doute que dans quelques édifices d'exception). Du point de vue fonctionnel, on est malheureusement bien moins renseigné sur la destination spécifique des composantes du *Westwerk* de Corvey que pour Centula. Seule la présence de quelques signes de notation musicale, encore lisibles sur le mur de la galerie haute septentrionale, permet de penser que les chantres se déployaient à ce niveau. La mention d'un autel dédié à saint Jean-Baptiste sur la plate-forme de l'étage principal ne saurait constituer une indication décisive, dans la mesure où elle est bien trop postérieure aux temps qui nous occupent ; nous

reviendrons d'ailleurs un peu plus loin sur la question, en réexaminant de manière synthétique les diverses propositions qui ont été avancées pour les dispositifs de cet ordre. Il reste à soulever, au sujet des massifs de Centula et de Corvey, et comme nous l'avons fait pour les variantes précédentes, la question d'éventuels antécédents paléochrétiens. On a parfois postulé, pour Centula du moins, la référence au Saint-Sépulcre de Jérusalem : le complexe en Terre sainte associait en effet à une basilique – et précisément à l'ouest de celle-ci – la rotonde abritant le tombeau du Christ, auquel devrait être assimilée la *capsa major* de l'abbatiale neustrienne. Ce rapprochement peut cependant être contesté dans la mesure où il repose sur une valorisation excessive de la seule liturgie pascale (le *Libellus* d'Angilbert situe clairement les cérémonies de la Nativité et de l'Ascension dans ce massif) et l'on ne manquera pas de relever que le même Angilbert n'a nullement déclaré que cette composante majeure de son église s'inspirait du Saint-Sépulcre, parallèle qui, le cas échéant, n'aurait sans doute pas été omis. Il apparaît en fait, dans l'état actuel des connaissances, que l'Antiquité tardive n'a pas vraiment recouru au schéma du *triturrium* ; cela à première vue du moins, et si l'on ne s'abstrait pas du principe de l'accolement d'un massif ainsi structuré à un édifice basilical ; car en isolant les deux composantes, on peut d'une certaine manière voir dans Saint-Vital de Ravenne – que nous mentionnions déjà à propos des origines de la façade à deux tours – une véritable ressemblance, puisque associant deux tourelles symétriques à un corps de plan centré, lui-même développé en élévation. Il reste évidemment que Saint-Vital, tout comme Saint-Laurent de Milan que les maîtres d'œuvre francs ont aussi bien pu connaître, se démarquent des massifs à trois tours carolingiens par l'incorporation d'une simple tribune périphérique au lieu d'une vaste plate-forme à l'étage. Ajoutons tout de même qu'en dépit de cette différence essentielle, la projection du modèle ravennate vers les réalisations de la fin du VIII^e^ et du IX^e^ siècle n'est pas absolument hors de mise. Nous avons en effet insisté, à propos des complexes palatiaux, sur l'apparentement de la chapelle d'Aix à Saint-Vital ; et il n'est pas exclu que le massif de Centula – si l'on accrédite les données des fouilles, surtout – ait été tributaire du parti aixois. Les deux ensembles, rappelons-le, ont été édifiés exactement dans le même temps, et l'abbé Angilbert se trouvait très étroitement lié à Charlemagne…

Nous exposions, au début de cette partie, le motif qui nous amenait à associer à la présentation des massifs occidentaux proprement dits celle des contre-absides. C'est un cas un peu particulier que constitue l'hémicycle adjoint vers la fin du VIII^e^ siècle au corps de façade de l'abbatiale de Saint-Denis pour abriter la tombe de Pépin le Bref : le caractère de cet aménagement s'avère en effet exclusivement funéraire. Le principe d'une contre-abside destinée à recevoir une sépulture privilégiée se trouve attesté dès les temps paléochrétiens (un spécimen intéressant en était fourni par la basilique de Chlef – ex-Orléansville – dans l'Ouest algérien actuel), mais les jalons manquent pour opérer la jonction avec l'époque carolingienne. 13

Rappelons cependant que l'usage d'inhumer des personnages de marque à l'entrée de l'église était en vigueur à Rome dès le haut Moyen Âge ; il en va ainsi à Saint-Pierre-du-Vatican, pour toute une série de papes. Les autres exemples de contre-absides carolingiennes répondent plutôt à des impératifs cultuels, comme, vers la fin du VIII^e^ siècle à nouveau, à Saint-Maurice d'Agaune, où chacun des deux hémicycles devait très probablement comporter une estrade avec autel, surimposée à une crypte abritant des reliques (celles de saint Innocent à l'est, et du saint éponyme à l'ouest). C'est un agencement assez comparable que présentait l'abbatiale de Fulda au début du IX^e^ siècle ; mais là, tandis que le chevet oriental consacré au Sauveur n'offrait aucune accentuation particulière, la présence des reliques de saint Boniface dans la crypte du chevet occidental avait déterminé la monumentalisation de cette extrémité de l'édifice, avec interposition d'un vaste transept entre abside et nef : le schéma de la basilique vaticane avait suggéré ce parti – ce que confirment bien l'analogie des dimensions et l'insistance sur le caractère *romano more* dans les sources textuelles –, l'objectif étant de placer le saint local dans la même situation que Pierre dans le prestigieux sanctuaire apostolique. Le plan de Saint-Gall, élaboré vers 830, témoigne également de la forte empreinte romaine dans son propre traitement de la formule. Dans cette variante, des autels dédiés à Pierre et à Paul s'implantent respectivement dans les absides occidentale et orientale. En revanche, le pôle majeur se trouve maintenu à l'est, avec la crypte aux reliques de saint Gall et le transept. La cathédrale de Cologne, telle qu'elle devait se présenter aux environs de 870, adoptait un schéma plus équilibré, avec une accentuation à peu près équivalente des deux extrémités (hémicycles médians incorporant tous deux une crypte, et pareillement accostés d'« augments » avec absidioles en net dévers par rapport à la nef) ; mais on y privilégiait toujours la référence à Rome, avec une dédicace à saint Pierre pour le chœur occidental, et à saint Paul pour le chœur oriental. De même que pour la contre-abside funéraire de Saint-Denis, des antécédents paléochrétiens peuvent être évoqués pour cette bipolarisation cultuelle : les travaux sur l'Afrique du Nord et la péninsule Ibérique ont bien mis en évidence un nombre assez élevé d'églises structurées en fonction d'exigences analogues. Là encore cependant, on manque à ce jour d'attestations dans la Gaule mérovingienne pour envisager la descendance directe dans le monde carolingien. Quant à la configuration architecturale, on relèvera que les exemples du IX^e^ siècle tendent à se distinguer par l'association d'un déambulatoire externe (« paradis ») à l'un des chevets (à l'est pour Fulda, à l'ouest pour Cologne) ou aux deux (sur le plan de Saint-Gall) ; et, surtout, la dominante des dédicaces apostoliques – et, comme nous le rappelions déjà ci-dessus, l'aveu explicite des sources concernant Fulda – amènent à considérer que les modèles et usages romains ont, dans certains cas du moins, joué de façon prépondérante. On a ainsi justement souligné que le parti adopté à Cologne et à Fulda répondait au mieux à l'injonction 39 22 44 17

d'officier face aux fidèles et en direction de l'est, suivant la prescription du rituel romain (ce qui, dans la cité pontificale, se trouvait conditionné par l'occidentation originelle du chevet des principaux sanctuaires, la cathédrale du Latran et Saint-Pierre).

Pour terminer cette partie, on ne saurait manquer de mentionner le cas très spécifique de la basilique patriarcale d'Aquilée, dans son remaniement de la seconde décennie du IXe siècle. On n'est pour cette période hélas guère informé sur les usages de l'ancien baptistère et du « corridor » à deux niveaux implantés devant le corps principal de l'église, mais il apparaît fort probable que cet avant-corps composite a bien constitué un second pôle liturgique majeur. Ainsi, pour reprendre une récente suggestion, un certain écho des solutions privilégiées au cœur même du monde carolingien se percevrait au-delà des Alpes ; ce qui ne serait pas vraiment étonnant, du fait de la position stratégique de la marche frioulane, de l'intérêt qu'y manifestaient les souverains francs, et des relations directes établies entre Charlemagne et le patriarche Maxence.

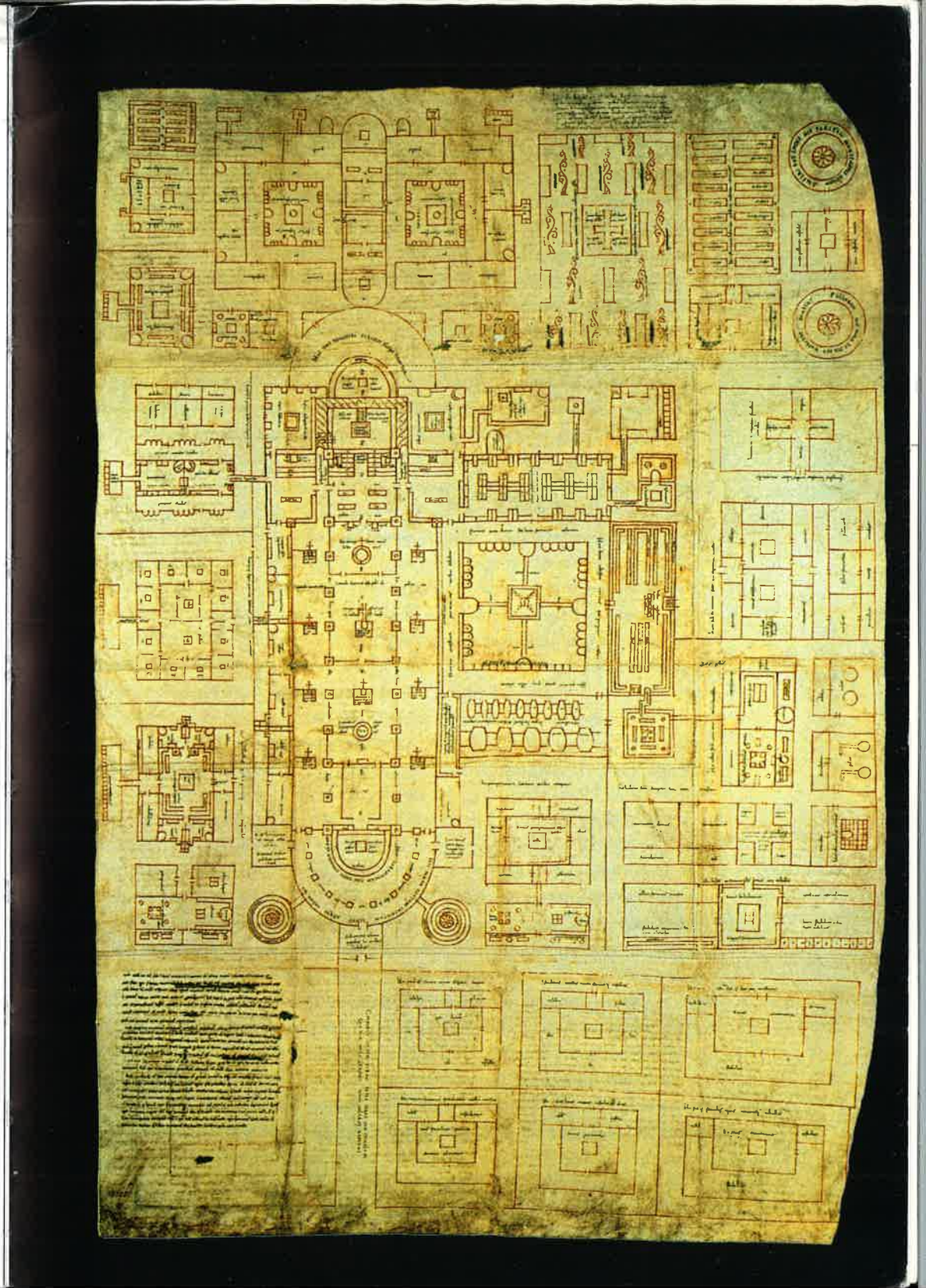
L'interprétation fonctionnelle et ses limites

Nous avons signalé au fur et à mesure, dans cette analyse des deux pôles majeurs de l'édifice ecclésial, les cas pour lesquels les sources documentaires nous renseignaient sur l'usage des espaces en question. Il s'agit à présent de tenter d'en préciser la portée : des applications plus générales peuvent-elles être sérieusement envisagées ? Cela diffère, semble-t-il, suivant la composante architecturale prise en compte.

Pour les chevets, d'abord, il n'y a guère de difficulté à admettre que les impératifs cultuels ont vraiment été déterminants : l'implantation de multiples autels, bien attestée sur le plan de Saint-Gall vers 830 mais aussi dès la fin du VIIIe siècle dans le *Libellus* d'Angilbert pour l'abbatiale de Centula, explique parfaitement des phénomènes connexes comme l'allongement du chœur, l'existence de chapelles secondaires et le développement de cryptes, avec les circulations qui y sont liées. La plus ou moins grande complexité des solutions architecturales découle alors de l'importance relative de telle ou telle communauté de clercs, du nombre forcément variable des reliques détenues, d'une hiérarchie dans le prestige des unes et des autres et bien sûr une hiérarchisation des autels qui y étaient associés.

À l'exception de celle de Saint-Denis, purement funéraire, les contre-absides répondaient à des exigences du même ordre. On a pu évoquer plus spécifiquement, à leur sujet, l'impact de l'introduction du rituel romain : ainsi pour la cathédrale de Cologne ou l'abbatiale de Fulda, où l'officiant qui se tenait dans le chœur occidental pouvait effectivement faire face à l'Orient comme dans les grandes basiliques pontificales. Mais il ne faut pas en généraliser le principe car, si la documentation historique amène sans conteste à reconnaître une intention d'alignement sur les pratiques romaines, il reste que l'archéologie révèle une immense majorité d'églises où

44.
Saint-Gall. Plan du complexe abbatial (Est vers le haut), sans doute réalisé en 830. Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Ms. 1092.



44

aucun aménagement concret – absence de toute ébauche de chœur occidental, surtout – ne correspond à cela. On en déduira que l'adaptation s'opérait au mieux des possibilités locales (probablement s'en tenait-on à faire face aux fidèles depuis le chœur oriental, en s'affranchissant d'une prescription somme toute accessoire qui ne résultait que de l'occidentation initiale de quelques prestigieux sanctuaires).

Les interprétations des massifs occidentaux s'avèrent infiniment plus ardues. Nous nous en tiendrons ici à l'évocation des principales 15
hypothèses, émises tout au long du XX^e siècle. Notons d'abord que beaucoup de propositions tendent à pécher par une focalisation abusive sur un concept trop rigide – celui de massif occidental ou *Westwerk* comme un type en soi – alors que la réalité architecturale témoigne de solutions bien tranchées qui nécessitent plutôt un examen au cas par cas, en prenant en compte toutes les données du contexte local. Nous avons vu que la dédicace au Sauveur n'était explicitement attestée que pour Centula et, quelques décennies plus tard, pour l'étage de la tour adjointe par Anségise à l'abbatiale de Fontenelle-Saint-Wandrille, mais il n'est pas du tout certain que les deux structures aient été morphologiquement analogues : le texte relatif à la construction d'Anségise – fort elliptique, il est vrai – ferait davantage penser à une tour unique qu'à un *triturrium*. Pour les principaux autres massifs, on a volontiers envisagé une même invocation christique et une même prépondérance de la liturgie pascale ; mais à Centula, comme nous l'avons déjà évoqué, cette prépondérance ne se vérifiait pas tellement. Et dans la quasi totalité des cas, force est d'admettre que nous ne disposons ni du vocable d'origine ni du moindre indice archéologique d'un dispositif mobilier quelconque. Des dédicaces aux archanges – à saint Michel, surtout – ont fréquemment aussi été suggérées pour ces « chapelles » hautes, mais aucun des témoignages textuels en ce sens ne remonte au IX^e siècle ; à Centula d'ailleurs, les trois oratoires à Michel, Gabriel et Raphaël étaient implantés des trois côtés de l'*atrium* précédant le massif lui-même et à Corvey, si l'inscription surimposée à l'entrée axiale fait bien mention de la sauvegarde du Christ et de ses anges, la *civitas sancta* à laquelle elle s'applique correspond davantage à l'église – voire au monastère – dans son entier qu'au seul *Westwerk*. Une autre thèse, dont la fortune a été assez considérable, consiste à voir dans ces massifs occidentaux – surtout ceux dont l'articulation s'avère la plus élaborée, ce qui nous ramène à nouveau aux exemples de Centula et de Corvey – de véritables « églises impériales » (*Kaiserkirche*). On a voulu s'appuyer, à cet égard, sur une lettre de l'évêque lyonnais Leidrade à Charlemagne, en date de 813, évoquant une construction à deux niveaux expressément préparée pour une visite de l'empereur ; cependant le texte fait état d'une *domus* et non d'une *ecclésia*, et l'on doit donc plutôt envisager un bâtiment du type de certaines salles d'audience évoquées dans le cadre des complexes palatiaux. En réalité, aucune source de l'époque n'établit que l'étage d'un massif occidental

d'église conventuelle ou épiscopale était conçu pour l'installation privilégiée d'un souverain ; et l'on ne saurait, comme l'impliquait l'hypothèse d'une visée politique dans la diffusion du schéma architectural, automatiquement transposer le mode d'utilisation très particulier de la chapelle palatine d'Aix à tel ou tel autre édifice. Quant à l'idée d'un culte impérial « dérivé » consistant en la vénération de l'archétype du souverain – c'est-à-dire le Christ lui-même –, elle ne s'impose pas davantage puisque, comme nous le soulignions, la carence des données ne permet guère d'envisager le caractère systématique de la dédicace au Sauveur. Au total, même s'il n'est évidemment pas exclu que la tribune de certains de nos grands *Westwerke* ait pu à l'occasion constituer un espace d'accueil lors d'une venue du souverain, la théorie de la *Kaiserkirche* en tant que telle ne nous apparaît pas suffisamment fondée. Des propositions relatives aux massifs occidentaux des couvents féminins ont par ailleurs été émises : la tribune aurait été affectée soit au chœur des moniales, soit à l'abbesse seule ; il faut cependant relever que, pour les complexes de notre période du moins, la liaison matérielle entre les bâtiments conventuels et la tribune en question ne peut être vérifiée ; et quant à l'identification d'un emplacement d'honneur pour la seule abbesse, elle n'est pas plus concrètement étayée par la documentation dont on dispose. Arrêtons-nous enfin à une dernière hypothèse : celle de l'assimilation du *Westwerk* à un sanctuaire pour les laïcs. Il existe en effet au moins un cas – celui de l'abbatiale Sainte-Marie de Reichenau-
35b Mittelzell dans son état avec chœur et transept occidentaux associés à deux tours – où, comme nous le signalions, un document légèrement postérieur aux aménagements du IX^e siècle suggère bien une telle fonction, mais encore une fois, il serait ici inopportun de généraliser. Les différents auteurs ayant envisagé cette même formule pour d'autres édifices ne procèdent que par spéculation ; et l'exemple plus particulièrement invoqué de Centula ne convainc pas davantage, car le texte de l'abbé Angilbert ne fait allusion à des rassemblements de laïcs que lors des grandes fêtes, ce qui ne s'accorde guère avec le degré de fréquentation d'une véritable paroissiale.

Au terme de cet examen, reconnaissons qu'il n'est pas impossible qu'une structure donnée ait eu plus d'un usage, et cela de façon soit régulière, soit sporadique ; mais il apparaît indispensable de ne pas se départir d'une extrême prudence. On insistera, en outre, sur le très probable souci de « représentativité » à l'origine de la plupart de ces imposantes constructions en façade de l'édifice : la documentation des siècles postérieurs abonde en témoignages de l'attention portée au développement des tours en rapport avec la prééminence de tel ou tel pouvoir, et parfois avec tout un jeu de hiérarchie sociale. L'évidence même du symbole s'avère trop forte pour que l'époque carolingienne n'y ait pas elle aussi recouru. En ce sens, il n'est pas superflu de rappeler à nouveau que les grands ensembles, monastiques ou épiscopaux, où ces schémas sont attestés constituaient autant de points

d'appui du pouvoir royal associé à l'Église. Il n'est alors guère étonnant que l'on ait opté pour la traduction monumentale la plus tangible de cet ordre des choses : impératifs cultuels et affirmation politico-religieuse y trouvaient sans doute également leur compte.

Les prétendus nouveaux « modèles » : un impact également mesuré

Nous ne reviendrons plus ici sur les références expresses à quelques grands prototypes paléochrétiens, qui ont été signalés cas par cas dans les pages qui précèdent. Mais nous devons envisager ce que l'on a pu suggérer quant à l'ascendant de certaines réalisations carolingiennes, même, sur des édifices des décennies suivantes.

En s'appuyant sur les propos de l'abbé bâtisseur Angilbert, on a insisté sur le caractère de « modèle pour son temps » qu'aurait eu l'abbaye de Centula, en faisant intervenir, au premier chef, le poids de la symbolique trinitaire dans la conception de l'ensemble : pour le schéma d'implantation générale, déjà, avec une cour triangulaire dont chacun des angles était marqué par une église (les dessins du XVII^e^ siècle montrent plutôt un 19
quadrilatère irrégulier, mais le rétablissement à échelle d'après les dimensions fournies par Angilbert permet bien la restitution d'une aire à trois sommets) ; trois tours (celles du massif occidental et de la croisée orientale de l'abbatiale, plus celle de l'église Sainte-Marie-Saints-Apôtres) déterminaient les trois accents verticaux du complexe, chacune d'elles présentant en outre un couronnement à trois lanternons superposés (*tristegum*) ; trois baldaquins (*ciboria*) surmontaient les trois autels majeurs (deux dans l'abbatiale, un à Sainte-Marie-Saints-Apôtres) ; et le nombre même des moines (trois groupes de cent, auxquels s'adjoignaient les élèves de la *schola* organisés en trois cohortes de trente-trois membres) participait de ce système. C'est manifestement par le jeu de cette dominante symbolique, bien davantage que par des aspects formels, que Centula s'érigerait en exemple. Mais l'idée n'était pas vraiment nouvelle, car dès l'époque de sa fondation vers le milieu du VII^e^ siècle, l'abbaye de Nivelles comportait trois églises ; et il semble bien qu'il en ait été de même à Jouarre et à Jumièges, aux temps mérovingiens également. Quant à une descendance propre de Centula à ce même égard, il ne semble pas que l'on puisse l'envisager pour la suite de l'époque carolingienne. En effet, si nous considérons les grands monastères postérieurs, cette organisation ternaire n'est guère reprise, ainsi à Fulda, l'abbatiale ne se voit adjoindre qu'un sanctuaire cimétérial (la rotonde assimilée au Saint-Sépulcre) ; et pour Auxerre, Flavigny ou Corvey, tout comme pour les autres ensembles de notable importance établis ou réédifiés au cours du IX^e^ siècle, on s'en est apparemment tenu à la seule abbatiale. Cette gravitation d'un complexe autour d'un édifice rassemblant toutes les fonctions liturgiques et dévotionnelles se trouve d'ailleurs clairement attestée sur le plan de Saint-Gall. Là, l'indication des emplacements des différents autels avec leur 44
vocable respectif permet de comprendre pourquoi l'on pouvait se satisfaire de cette unique église : le dédicataire principal – le saint éponyme – est associé à la Vierge dans l'autel du chœur oriental, les autres accents majeurs sont portés au centre de la nef (autel de la sainte Croix, autels de Jean-Baptiste et de Jean l'Évangéliste) et aux deux extrémités de l'édifice (autels de Pierre et de Paul dans les deux hémicycles). La hiérarchie continue ensuite à se développer en toute logique, avec les autels dédiés à trois apôtres et aux deux figures emblématiques du monachisme dans le transept, puis les autels à divers saints dans les vaisseaux secondaires. Ainsi, chacun des espaces accueille une catégorie spécifique de pôles cultuels, en observant un lien étroit entre l'importance des espaces et celle des dédicataires des autels. En ce sens, on a affaire à une reconstitution parfaite de l'ordre céleste et notons que la Vierge et les apôtres, ainsi que saint Benoît, le père de l'Ordre, auxquels étaient consacrés les deux sanctuaires secondaires distincts dans le complexe de Centula, se trouvent ici inclus dans l'église unique.

Mais le plan de Saint-Gall doit surtout être évoqué au titre du modèle qu'il aurait lui aussi constitué, du moins si l'on s'en rapporte à l'interprétation proposée dans les années soixante et soixante-dix. Suivant celle-ci, le document originel correspondrait à un « plan idéal » dans l'esprit de la réforme monastique tentée par Benoît d'Aniane aux synodes de 816-817. Établi tel quel dans la chancellerie impériale, il aurait immédiatement été copié en plusieurs exemplaires, envoyés ensuite aux grandes abbayes du monde franc. À Reichenau, l'un de ces exemplaires aurait été reproduit à l'initiative de l'abbé Heito (avant 823, date à laquelle il est mort) pour être adressé à Saint-Gall. Cette transition par Reichenau pourrait être attestée par la graphie des inscriptions du plan, telle qu'elles apparaissent sur la copie parvenue dans le monastère helvétique, et qui est aujourd'hui seule conservée. Cependant, le réexamen minutieux des traces de dessins préparatoires sur le parchemin a révélé des projets initiaux assez différents, et suggère le déroulement d'un tout autre processus. Le plan dont nous disposons a bien dû être réalisé à Reichenau, mais il reproduisait d'abord le parti de l'abbatiale Sainte-Marie de Mittelzell telle qu'elle se présentait (avec notamment une courte nef et un transept occidental) après les
35b modifications de l'abbé Erlebald dans les années 830. Pour des raisons qui nous échappent, on aurait opté pour un schéma d'église avec une nef plus longue, puis sans transept occidental. D'un point de vue chronologique, on se situe donc trop en aval des synodes animés par Benoît d'Aniane pour qu'il s'agisse d'une de leurs émanations, on a d'ailleurs souligné que la tentative du réformateur avait vite tourné court… Ainsi, la portée du célèbre plan se trouve-t-elle bien restreinte ; tout au plus peut-on imaginer qu'il a été élaboré pour une application locale ; c'est ce qu'on déduit de la largeur de la nef de Saint-Gall effectivement construite par l'abbé Gozbert vers 830-835, mais la référence au dessin demeure là même très partielle puisque, comme on le sait grâce aux fouilles, les deux extrémités de la nouvelle abbatiale ont été traitées d'une autre manière.

d'appui du pouvoir royal associé à l'Église. Il n'est alors guère étonnant que l'on ait opté pour la traduction monumentale la plus tangible de cet ordre des choses : impératifs cultuels et affirmation politico-religieuse y trouvaient sans doute également leur compte.

Les prétendus nouveaux « modèles » : un impact également mesuré

Nous ne reviendrons plus ici sur les références expresses à quelques grands prototypes paléochrétiens, qui ont été signalés cas par cas dans les pages qui précèdent. Mais nous devons envisager ce que l'on a pu suggérer quant à l'ascendant de certaines réalisations carolingiennes, même, sur des édifices des décennies suivantes.

En s'appuyant sur les propos de l'abbé bâtisseur Angilbert, on a insisté sur le caractère de « modèle pour son temps » qu'aurait eu l'abbaye de Centula, en faisant intervenir, au premier chef, le poids de la symbolique trinitaire dans la conception de l'ensemble : pour le schéma d'implantation générale, déjà, avec une cour triangulaire dont chacun des angles était marqué par une église (les dessins du XVII^e^ siècle montrent plutôt un 19
quadrilatère irrégulier, mais le rétablissement à échelle d'après les dimensions fournies par Angilbert permet bien la restitution d'une aire à trois sommets) ; trois tours (celles du massif occidental et de la croisée orientale de l'abbatiale, plus celle de l'église Sainte-Marie-Saints-Apôtres) déterminaient les trois accents verticaux du complexe, chacune d'elles présentant en outre un couronnement à trois lanternons superposés (*tristegum*) ; trois baldaquins (*ciboria*) surmontaient les trois autels majeurs (deux dans l'abbatiale, un à Sainte-Marie-Saints-Apôtres) ; et le nombre même des moines (trois groupes de cent, auxquels s'adjoignaient les élèves de la *schola* organisés en trois cohortes de trente-trois membres) participait de ce système. C'est manifestement par le jeu de cette dominante symbolique, bien davantage que par des aspects formels, que Centula s'érigerait en exemple. Mais l'idée n'était pas vraiment nouvelle, car dès l'époque de sa fondation vers le milieu du VII^e^ siècle, l'abbaye de Nivelles comportait trois églises ; et il semble bien qu'il en ait été de même à Jouarre et à Jumièges, aux temps mérovingiens également. Quant à une descendance propre de Centula à ce même égard, il ne semble pas que l'on puisse l'envisager pour la suite de l'époque carolingienne. En effet, si nous considérons les grands monastères postérieurs, cette organisation ternaire n'est guère reprise, ainsi à Fulda, l'abbatiale ne se voit adjoindre qu'un sanctuaire cimétérial (la rotonde assimilée au Saint-Sépulcre) ; et pour Auxerre, Flavigny ou Corvey, tout comme pour les autres ensembles de notable importance établis ou réédifiés au cours du IX^e^ siècle, on s'en est apparemment tenu à la seule abbatiale. Cette gravitation d'un complexe autour d'un édifice rassemblant toutes les fonctions liturgiques et dévotionnelles se trouve d'ailleurs clairement attestée sur le plan de Saint-Gall. Là, l'indication des emplacements des différents autels avec leur 44
vocable respectif permet de comprendre pourquoi l'on pouvait se satisfaire de cette unique église : le dédicataire principal – le saint éponyme – est associé à la Vierge dans l'autel du chœur oriental, les autres accents majeurs sont portés au centre de la nef (autel de la sainte Croix, autels de Jean-Baptiste et de Jean l'Évangéliste) et aux deux extrémités de l'édifice (autels de Pierre et de Paul dans les deux hémicycles). La hiérarchie continue ensuite à se développer en toute logique, avec les autels dédiés à trois apôtres et aux deux figures emblématiques du monachisme dans le transept, puis les autels à divers saints dans les vaisseaux secondaires. Ainsi, chacun des espaces accueille une catégorie spécifique de pôles cultuels, en observant un lien étroit entre l'importance des espaces et celle des dédicataires des autels. En ce sens, on a affaire à une reconstitution parfaite de l'ordre céleste et notons que la Vierge et les apôtres, ainsi que saint Benoît, le père de l'Ordre, auxquels étaient consacrés les deux sanctuaires secondaires distincts dans le complexe de Centula, se trouvent ici inclus dans l'église unique.

Mais le plan de Saint-Gall doit surtout être évoqué au titre du modèle qu'il aurait lui aussi constitué, du moins si l'on s'en rapporte à l'interprétation proposée dans les années soixante et soixante-dix. Suivant celle-ci, le document originel correspondrait à un « plan idéal » dans l'esprit de la réforme monastique tentée par Benoît d'Aniane aux synodes de 816-817. Établi tel quel dans la chancellerie impériale, il aurait immédiatement été copié en plusieurs exemplaires, envoyés ensuite aux grandes abbayes du monde franc. À Reichenau, l'un de ces exemplaires aurait été reproduit à l'initiative de l'abbé Heito (avant 823, date à laquelle il est mort) pour être adressé à Saint-Gall. Cette transition par Reichenau pourrait être attestée par la graphie des inscriptions du plan, telle qu'elles apparaissent sur la copie parvenue dans le monastère helvétique, et qui est aujourd'hui seule conservée. Cependant, le réexamen minutieux des traces de dessins préparatoires sur le parchemin a révélé des projets initiaux assez différents, et suggère le déroulement d'un tout autre processus. Le plan dont nous disposons a bien dû être réalisé à Reichenau, mais il reproduisait d'abord le parti de l'abbatiale Sainte-Marie de Mittelzell telle qu'elle se présentait (avec notamment une courte nef et un transept occidental) après les
35b modifications de l'abbé Erlebald dans les années 830. Pour des raisons qui nous échappent, on aurait opté pour un schéma d'église avec une nef plus longue, puis sans transept occidental. D'un point de vue chronologique, on se situe donc trop en aval des synodes animés par Benoît d'Aniane pour qu'il s'agisse d'une de leurs émanations, on a d'ailleurs souligné que la tentative du réformateur avait vite tourné court… Ainsi, la portée du célèbre plan se trouve-t-elle bien restreinte ; tout au plus peut-on imaginer qu'il a été élaboré pour une application locale ; c'est ce qu'on déduit de la largeur de la nef de Saint-Gall effectivement construite par l'abbé Gozbert vers 830-835, mais la référence au dessin demeure là même très partielle puisque, comme on le sait grâce aux fouilles, les deux extrémités de la nouvelle abbatiale ont été traitées d'une autre manière.

De l'unité cultuelle au complexe : structuration et genèse des ensembles claustraux

L'essor toujours soutenu de l'architecture monastique n'implique pas seulement ce qui a trait aux édifices ecclésiaux, mais aussi la nature spécifique et l'éventuelle multiplication des bâtiments annexes, ainsi que leur association dans un ensemble véritablement organique. À cet égard également, le plan de Saint-Gall offre une incontournable base de réflexion puisqu'il est souvent considéré comme le témoignage majeur d'une mutation décisive ; et certains auteurs ne situent d'ailleurs pas l'émergence de ce type de complexe avant les premières décennies du IXe siècle. Nous reviendrons ci-après sur ce point, mais il faut d'abord dégager les principaux caractères du schéma saint-gallois et d'un autre exemple, au moins, d'organisation du même ordre qui nous est connu pour l'époque carolingienne. Le dessin du monastère alpin, tracé à l'encre rouge sur un parchemin de 112 x 77 cm, comporte en outre des annotations (à l'encre noire) relatives aux diverses unités, et se présente donc comme un document d'une extrême précision. En périphérie s'y trouvent signalés des ateliers (au sud), un cimetière, puis une infirmerie et un noviciat avec leur propre cloître (à l'est), le logis abbatial, une école et l'hôtellerie des visiteurs de haut rang (au nord), l'hôtellerie des pèlerins et des pauvres (au sud-ouest), un potager et quelques-unes des installations agricoles (au sud-est), des étables et des espaces d'élevage (au plus loin vers le sud-ouest), soit tout ce qui était nécessaire à l'existence autarcique d'une communauté. Le cœur de ce système, juste au sud de l'église abbatiale, est constitué par le cloître principal, quadrilatère parfaitement régulier où les galeries sont agencées autour d'une cour subdivisée par quatre allées en croix aboutissant à un carré central (planté d'un arbre produisant des baies rouges, censées symboliser le sacrifice du Sauveur). Les demi-cercles accolés en huit groupes au périmètre de cette cour correspondent manifestement aux arcades par lesquelles ces galeries prennent jour. Par ailleurs, les ailes de ce cloître desservent les unités maîtresses d'habitation et de réunion des moines, avec leurs dépendances les plus directes, à l'est : salle commune chauffée au rez-de-chaussée et dortoir à l'étage (puis latrines, bain et buanderie dans l'angle sud-est), au sud : réfectoire au rez-de-chaussée et vestiaire à l'étage (puis cuisine, boulangerie et brasserie dans l'angle sud-ouest), à l'ouest : cellier au rez-de-chaussée et sans doute garde-manger à l'étage.

44

À défaut d'une source graphique – et malheureusement de données de fouilles –, un texte, lui aussi rédigé sous le règne de Louis le Pieux, nous offre un bon aperçu du cloître de l'abbaye de Fontenelle (aujourd'hui Saint-Wandrille, en Normandie). C'est au flanc nord, cette fois, de l'église principale du complexe que l'ensemble se déployait. L'aile orientale, attenante au transept du sanctuaire, abritait le dortoir des moines, celle du nord une salle commune chauffée et sans doute un vestiaire, et celle de l'ouest le cellier et le réfectoire. En outre, aux côtés est et ouest de la cour se greffaient une pièce de dépôt d'archives et une bibliothèque et, au flanc nord du chevet de l'église, s'élevait une construction nommée tour à tour *conventus*, *curia* et *beleuterion*, dans laquelle on doit probablement reconnaître une salle capitulaire (l'une des plus anciennes attestées dans l'architecture religieuse d'Occident, comme on l'a justement relevé). Cette dernière correspondait à une adjonction à l'initiative d'Anségise, abbé de 822 à 833, mais le texte semble suggérer que le reste des bâtiments conventuels était antérieur. On a proposé de le situer dans le cours du VIIIe siècle, ce qui tendrait à induire que le plan de Saint-Gall a simplement développé des principes d'organisation en usage bien auparavant. C'est donc là qu'il convient d'aborder à nouveau le problème de l'origine du système claustral, à partir de quelques aspects issus de récents travaux.

Au cours du VIIIe siècle précisément, et avant même l'établissement de la dynastie carolingienne, il semble qu'il ait existé des organisations tendant à regrouper plusieurs composantes du complexe monastique autour d'une cour ; il en était ainsi en Germanie, à Herrenchiemsee, fondé dans les années 745-748, où le processus devait aboutir de manière progressive – et en toute logique fonctionnelle – à une parfaite régularisation du système aux temps qui nous occupent. En Neustrie également, où nous évoquions le cas de Fontenelle, le site de Jumièges paraît avoir connu tout aussi précocement une structuration de cet ordre. La source textuelle dont on dispose, qui n'est vraisemblablement pas postérieure au VIIIe siècle et paraît même refléter une situation plus ancienne encore, fait état d'un ensemble déjà très élaboré : au flanc sud de l'église principale, Notre-Dame, se développaient des « portiques » pourvus d'installations hydrauliques et desservant un dortoir, un réfectoire et un cellier. L'actuelle Normandie offre un autre exemple d'amorce d'un agencement de ce type, avec le groupe épiscopal de Rouen : les fouilles y ont en effet révélé, au flanc septentrional de la basilique nord, la présence de deux corps de bâtiment en équerre, longés par des galeries à poteaux en bois. Les trouvailles monétaires permettent d'en fixer l'implantation dès la première moitié du VIIIe siècle. Nous sortons là, évidemment, du contexte monastique ; mais n'oublions pas que, quelques décennies seulement après, Chrodegang de Metz allait s'efforcer de modeler les chapitres cathédraux – avec, bien entendu, les dispositifs matériels qui leur étaient propres – sur le schéma des ensembles conventuels ; c'est pourquoi des anticipations de ce mouvement sont tout à fait envisageables…

Mais il s'avère possible de remonter plus loin encore dans le temps. À cet égard, l'éventualité de certaines dérivations du système de l'*atrium* paléochrétien ne doit pas être catégoriquement rejetée. Du point de vue de l'implantation, on relève que certains complexes de l'Antiquité tardive présentaient leur *atrium* non en façade, mais au flanc de l'église (ainsi à Rome avec Saints-Marcellin-et-Pierre ou dans le groupe épiscopal primitif de Genève). Concernant la configuration des galeries, et surtout les murets et

les colonnades bordant la cour centrale, un texte de Paulin de Nole relatif à l'ensemble de Cimitile, près de Naples, aux environs de 400, fait manifestement allusion à quelque chose de cet ordre. En outre, on constate que, d'un point de vue fonctionnel, le rôle de desserte de plusieurs unités ne manquait pas d'être assuré par certains *atria* paléochrétiens (cela peut aujourd'hui encore être vérifié à Poreč en Istrie, pour l'état du VI^e^ siècle). Par ces divers aspects, il nous semble incontestable que de véritables préfigurations des systèmes carolingiens doivent être prises en compte. Ajoutons enfin que l'exemple de Fulda, où il devait être décidé vers 820 que le cloître se développerait dans l'axe longitudinal de l'abbatiale, concourt à ce rapprochement avec les anciens *atria* (et ceux au mode d'implantation le plus fréquemment attesté, alors).

Il est un autre antécédent dont le poids a pu être plus déterminant encore dans la genèse du cloître : il s'agit de la cour à péristyle des grandes *villae* qui, indépendamment de son caractère d'agrément, avait pour but de constituer un lien organique entre les différentes composantes du complexe. Dans d'assez nombreux cas où les textes nous apprennent la fondation d'un monastère dans l'une de ces *villae* (ainsi à *Primuliacum*, propriété de Sulpice Sévère en Aquitaine, qu'évoque à nouveau Paulin de Nole), on ne dispose malheureusement pas de ce qu'une fouille aurait pu livrer quant aux aménagements opérés. Mais parfois, comme à Mienne-Marboué dans le Centre de la Gaule ou vers Fraga (*Villa Fortunatus*) dans le Nord-Ouest de l'Espagne, l'investigation archéologique semble bien démontrer que l'installation d'une chapelle le long d'une des galeries du péristyle est intervenue dès les V^e^-VI^e^ siècles ; et, dans la mesure où il apparaît fort probable que plusieurs autres bâtiments en périphérie de la cour étaient toujours en usage, on passait sans grand bouleversement structurel d'un ensemble purement profane à un établissement à vocation religieuse. Ce processus, ainsi attesté à une très haute époque, pourrait également concerner les temps carolingiens : de nouveaux monastères, en effet, ont sans doute été implantés sur le site d'une propriété antique, dont ce qui subsistait en élévation pouvait naturellement être mis à profit.

Devenir de l'architecture religieuse carolingienne

Nous avons, dans les pages qui précèdent, systématiquement renvoyé à ce qui, aux temps plus anciens, semble avoir constitué pour nos bâtisseurs une référence directe ou, du moins, un schéma susceptible d'être amélioré ou adapté. Il faut à présent – et comme le cas du système claustral vient justement d'y inciter – ouvrir la perspective sur les siècles suivants, en projetant les grands caractères dégagés ci-dessus vers leurs équivalents ou dérivations. Le traitement des deux extrémités de l'édifice, qui était déjà au cœur de notre démarche analytique, se prête le plus immédiatement encore à ce nouvel examen.

On a parfois insisté sur le processus de « décantation » qui, du carolingien au roman (par le biais éventuel des infléchissements ottoniens dans la Germanie des environs de l'an mil) avait conduit des massifs occidentaux à niveaux multiples, associant une tour maîtresse à des tourelles (*triturrium*) et au rôle cultuel fondamental, à des tours-porches uniques ou à des façades simplement cantonnées de tours jumelles, avec à l'intérieur une tribune plus ou moins atrophiée et, fonctionnellement parlant, d'une importance liturgique très réduite. Mais en réalité, la formule du massif occidental complexe (ou *Vollwestwerk*, suivant la terminologie allemande d'usage courant) ainsi privilégiée comme point de départ ne correspond, on l'a vu, qu'à une infime minorité de cas. Tandis que les autres solutions – soit précisément celles encore retenues aux XI^e^-XII^e^ siècles – sont attestées, et semble-t-il en plus grand nombre, à la période qui nous occupe. Il est certes possible de s'autoriser tel ou tel exemple à l'encontre de cette hypothèse de continuité : ainsi, la suppression de la grande plate-forme d'étage du massif de la cathédrale de Reims en 976 se voit fréquemment invoquée. On doit cependant tenir compte du maintien de plusieurs niveaux – galerie haute surplombant une tribune elle-même surimposée au porche – dans un édifice non moins significatif de la première moitié du XI^e^ siècle : l'abbatiale Notre-Dame de Jumièges. Et, quant à la persistance de chapelles hautes d'extension notable – jusqu'à deux ou trois travées ouest-est – dans un massif à deux tours, il suffira de mentionner la Madeleine de Vézelay ou l'abbatiale de Saint-Denis dans sa réfection par Suger ; nous sommes là, pourtant, dans la pleine maturité du roman et même au seuil du gothique. Ajoutons enfin que le parti du *triturrium*, que nous signalions comme probablement le moins répandu à l'époque carolingienne, ne manque pas non plus de descendance au XII^e^ siècle : on l'observe en Alsace notamment, à Marmoutier, à Lautenbach ou à Sélestat (pour Sainte-Foy).

En ce qui concerne les chevets, trois phénomènes – tantôt isolément attestés, tantôt conjugués – passent pour « signer » l'époque romane : d'abord, l'allongement du chœur avec, pour corollaire, un effet d'échelonnement de l'abside principale axiale aux absidioles latérales greffées sur un transept bas, comme on le voit dès le milieu du X^e^ siècle à Cluny (abbatiale Cluny-II) ; puis le développement d'une circulation périphérique continue vers les pôles cultuels secondaires, avec le système du déambulatoire à chapelles rayonnantes dont les églises dites « de pèlerinage » (Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Martial de Limoges, etc.) marquent l'apogée vers la fin du XI^e^ siècle ; enfin, le dédoublement des niveaux, avec un chœur plus ou moins surélevé au-dessus d'une ample crypte subdivisée en plusieurs vaisseaux, comme à Saint-Philibert de Tournus peu après l'an mil. Un ou deux de ces traits ont aussi pu être relevés dans plusieurs de nos édifices, et nous n'y reviendrons pas ici. Nous nous réattarderons quelque peu, en revanche, au cas des grands chevets bourguignons du milieu ou du troisième quart du IX^e^ siècle ; cela parce qu'ils

combinent déjà les trois aspects en question, et de la manière la plus élaborée. Les conséquences qui en résultent pour l'élévation extérieure nous intéressent particulièrement ici ; car si l'on a longtemps glosé sur l'extrême ingéniosité du dispositif interne, seuls les schémas de restitution globale récemment proposés pour Saint-Germain d'Auxerre et Saint-Pierre de 37
Flavigny font bien prendre conscience de l'étagement des masses qui s'en trouvait induit. Il s'agit là d'une véritable esthétique architecturale, procédant de la hiérarchisation cohérente des volumes. En effet, le faîte de la travée droite du chœur dominait les appentis des couloirs latéraux qui, eux-mêmes, devaient surplomber les absidioles du transept. Ainsi se précisait le type de composition pyramidante dont beaucoup de chevets romans allaient tirer le principe majeur de leur perfection formelle ; et, puisque le parti de la surimposition d'une tour n'était pas non plus ignoré des maîtres d'œuvre carolingiens – en témoigne le dessin de Centula-Saint-Riquier, et il n'est d'ailleurs pas exclu que les abbatiales bourguignonnes en 19
aient présenté l'équivalent –, cet effet de progression par paliers de la périphérie au centre pouvait être encore plus marqué. Bien évidemment, les axonométries restituées d'Auxerre ou de Flavigny font également apparaître des juxtapositions plutôt abruptes de volumes quadrangulaires, semi-circulaires et polygonaux ; le développement considérable de la chapelle axiale se révèle aussi assez perturbant. Les réalisations en tout point achevées de la seconde moitié du XI^e^ et du XII^e^ siècle n'offriront plus de telles anomalies. Mais jusqu'aux lendemains de l'an mil, l'expérimentation de ces formules s'est traduite par des schémas encore heurtés ou affectés par des déséquilibres : à Saint-Philibert de Tournus, notamment, avec les masses cubiques des chapelles tranchant sur les courbes du déambulatoire et de l'abside, ou à Saint-Bénigne de Dijon avec le poids écrasant de la rotonde hors œuvre. Il ressort cependant que, dans le cours de cette évolution, les solutions carolingiennes correspondent à un jalon décisif. L'époque paléochrétienne et le tout début du haut Moyen Âge avaient certes connu, répétons-le, diverses tentatives d'adaptation structurelle du chevet aux impératifs cultuels, mais elles n'atteignaient pas la complexité des exemples auxquels nous nous attachons ici. Ces derniers traduisent davantage, sans doute, le souci de traitement spécifique des entités fonctionnelles, dans un effort d'intégration au sein d'un ensemble en quête d'une harmonie nouvelle.

La configuration des nefs carolingiennes donne incontestablement moins lieu à ces types de discours. En tant qu'espaces de moindre importance liturgique, elles n'ont évidemment guère suscité de grandes diversifications de traitement et les aménagements cultuels qu'elles incorporaient aussi se suffisaient à eux-mêmes pour matérialiser d'autres pôles. La prédilection pour les colonnades et l'inarticulation plastique des parois demeurent tout à fait dans la ligne des modèles basilicaux de l'Antiquité. Mais il convient de ne pas minimiser certains recours aux piles maçonnées quadrangulaires. La formule avait été, il est vrai, déjà retenue aux siècles antérieurs pour des édifices plus ou moins secondaires et lorsqu'on ne disposait pas d'éléments d'un ancien bâtiment public. Ce parti, puisqu'il est attesté au IX^e^ siècle dans des constructions à l'initiative d'un
27 personnage aussi considérable que le conseiller impérial Éginhard, peut également paraître comme dicté par des raisons moins négatives. Il correspondrait alors au choix délibéré d'une structure plus homogène de l'élévation et, en ce sens, il engagerait dans une voie que les architectes romans allaient souvent emprunter. Bien plus cependant que pour les chevets, il ne s'agit là que de l'ébauche d'un processus : l'articulation de la pile et la scansion du mur par des jeux de pilastres ou de demi-colonnes n'est pas encore à l'ordre du jour (et cela bien que, dans son traitement
13 externe du moins, un édifice comme la *Torhalle* de Lorsch montre que nos bâtisseurs étaient, comme leurs devanciers romains, absolument au fait de ces éventuelles options).

Concernant ces temps à venir, on se gardera toutefois d'une appréciation trop univoque : car ce qui se trouve fréquemment rassemblé sous le qualificatif de « roman » ne se réduit pas à un style, bien au contraire ! Le panorama des réalisations des XI^e^-XII^e^ siècles offre des variantes extrêmement tranchées et cela vaut au premier chef, peut-être, pour la configuration des nefs : qu'y a-t-il ainsi de commun entre les grands vaisseaux des édifices du Sud-Ouest de la France, sans éclairage direct, contrebutés par des tribunes, entièrement voûtés de pierre, rythmés par des supports à ressauts multiples, et ceux de grand nombre d'églises italiennes à couvrement charpenté, aux parois hautes simplement animées par leurs baies, et aux grandes arcades encore volontiers associées à des files de colonnes ? Relativement aux édifices de ce second type, les nefs carolingiennes que nous tendions à présenter ci-dessus comme relevant du parti le plus conservateur constituent un trait d'union à prendre en compte. En fait, le désir d'un nouvel ancrage dans la grande tradition paléochrétienne s'est avéré déterminant dans la Rome des promoteurs de la Réforme grégorienne (soit à partir des années 1120 surtout), et s'est fait sentir, par contrecoup, dans d'autres milieux de la péninsule ; ce nouvel ancrage était d'autant plus aisé que les entreprises pontificales du début du IX^e^ siècle, comme nous le soulignions, privilégiaient déjà cette orientation. Mais hors du cadre de l'Italie, et pour revenir en plein cœur du monde franc, c'est aussi avec l'émergence du gothique qu'il faut opérer le lien ; car sans nier, bien entendu, le caractère fondamental de la mutation advenant alors par le recours au système du voûtement sur croisée d'ogives, le retour aux nefs à colonnades – ainsi à Notre-Dame de Paris – procède également d'un souci de référence à l'antique, dans la traduction duquel des constructions des VIII^e^-IX^e^ siècles ont pu s'offrir comme modèles directs. D'une manière ou d'une autre, donc, l'architecture carolingienne s'inscrit bien dans le cheminement vers les nouveaux « classicismes » du Moyen Âge central.

45.
Bale (Croatie), Velika Gospa : chapiteau (fin du VIIIe siècle ?). Bale, dépôt lapidaire.

Le décor monumental

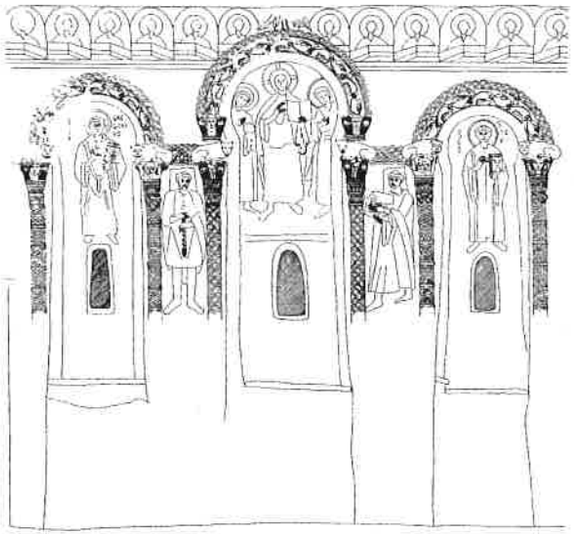
Dans la mesure où la plupart des édifices que nous venons d'envisager ne nous sont connus que par des fouilles n'ayant pu livrer que, de façon plus ou moins complète, les traits de leur plan, il peut *a priori* sembler désespéré de s'attacher sérieusement à l'examen de ce qui, par la plastique ou le revêtement pictural, devait au sens le plus profond du terme animer l'enveloppe architecturale : c'est-à-dire conférer au bâtiment un apparat et une dignité en rapport avec son statut de sanctuaire, et pour certains de ces éléments du moins, outre les considérations esthétiques, préciser par l'iconographie le caractère de l'espace dans lequel ils s'intégraient. Cependant, en rassemblant toutes les données fournies par les quelques élévations encore partiellement conservées, il est possible d'entrevoir des orientations majeures.

La plastique : chapiteaux et bases, reliefs muraux, dispositifs liturgiques, monuments funéraires

Il est d'usage de parler d'un renouveau de la sculpture monumentale au début de l'époque romane, soit à compter des premières décennies du XIe siècle. Le renouveau en question devait s'exprimer ensuite dans la richesse des programmes figurés de certains portails dont il faut bien reconnaître que rien, à l'heure actuelle, n'indique que les temps carolingiens ont pu présenter l'équivalent. On nuancera davantage le propos en ce qui concerne l'autre support privilégié de la floraison du relief : le chapiteau. Certes, on peut faire valoir que la préférence accordée à la pile quadrangulaire maçonnée – cas de la nef des deux églises d'Éginhard à 27
Steinbach et Seligenstadt – s'avérait fort préjudiciable à un tel égard, puisque seule une imposte de mouluration prismatique sommaire marquait alors la transition avec les départs des arcs. Mais dans plusieurs cas, et tout spécialement pour des édifices implantés dans des villes d'origine antique où divers éléments s'offraient au réemploi, on a fréquemment recouru à des colonnes monolithes pour lesquelles ont été taillés de nouveaux chapiteaux : ainsi à Auxerre, où la crypte de l'abbatiale Saint-Germain en montre de

38 beaux exemples. Et au-delà même des territoires anciennement compris dans l'Empire romain, on n'a pas manqué de procéder de la sorte ; c'est ce que l'on constate, notamment, pour la partie centrale du rez-de-chaussée du
34 *Westwerk* de Corvey. Typologiquement parlant, ce sont les chapiteaux d'épannelage et d'ornementation végétale correspondant au corinthien classique qui dominent très largement. On y distingue d'assez nombreuses variantes dans le traitement des feuillages : plutôt naturalistes pour les spécimens recueillis sur le site de Saint-Gall ou quelques-uns de ceux de
41 Corvey, plus sèchement stylisés pour ceux de Saint-Zénon de Bardolino, ou encore lisses pour les autres chapiteaux de Corvey ou ceux de Saint-Justin de
29 Höchst. Il s'agit là de variantes dont l'existence est déjà attestée au Bas-Empire romain : pour les provinces anciennement incluses dans la *Pars Occidentis*, plusieurs musées en exhibent d'importantes collections, et il est manifeste que les sculpteurs carolingiens ne manquaient pas de modèles. De plus, les tailloirs assez développés qui surmontent les chapiteaux de
34 certaines de ces séries (dés traités en entablement à Corvey, troncs de pyramide renversés agrémentés de godrons à Höchst, troncs de pyramides
41 ornés de croix ou de fleurons à Bardolino) renvoient également à des antécédents classiques ou paléochrétiens. En outre, on sait que les prescriptions de Vitruve suscitaient toujours l'attention aux temps qui nous occupent. En témoignent des copies du traité *De Architectura*, dont celle provenant sans doute de Saint-Gall et aujourd'hui conservée à Sélestat, où le texte s'accompagne justement de dessins de chapiteaux et d'autres éléments de modénature. Si le type corinthien constitue donc la principale référence, il n'est cependant pas exlusif. À Saint-Germain d'Auxerre, à nouveau, un spécimen d'inspiration ionique surmonte l'une des piles du déambulatoire et l'on doit sans doute le considérer comme un archaïsme délibéré (au sens où la prédilection pour l'ordre ionique dans plusieurs grandes églises romaines du Ve siècle avait déjà pu correspondre à une volonté d'ancrage dans la tradition la plus authentiquement classique).

Par ailleurs, nous évoquerons l'ensemble des chapiteaux récemment dégagés dans la fouille de Velika Gospa en Istrie, et dont la datation semble pouvoir être établie vers la fin du VIIIe siècle. L'intérêt de cette série est de rassembler des spécimens de type « corinthisant » – c'est-à-dire assez largement affranchis du système de proportions du corinthien proprement dit – et des spécimens épannelés en tronc de pyramide renversé, d'inspiration plutôt paléo-byzantine, mais intégrant des motifs d'entrelacs
45 et d'oiseaux affrontés, très en faveur dans l'Occident haut médiéval. Si les chapiteaux « corinthisant » s'inscrivent finalement assez bien dans la lignée de certaines interprétations très libres dont l'Antiquité tardive offrait déjà maints exemples, ceux du second sous-groupe témoignent d'une évolution très précoce vers des formes que l'époque romane, parallèlement à la reprise des schémas plus classicisants, tendra à privilégier (on songe, notamment, à certains « chapiteaux-corbeilles » de la nef de Saint-Germain-des-Prés, où le décor d'entrelacs est également mis à profit). Avec un décor végétal, mais



46.
Malles, Saint-Benoît. Relevé graphique du décor en stuc du chœur (vers 800), d'après E. Rüber et H. Claussen.
47.
Malles, Saint-Benoît. Chapiteau en stuc, avec figure d'atlante (vers 800). Bolzano/Bozen, Museo Civico.

également un épannelage en tronc de pyramide renversé, des spécimens du « vestibule » de la basilique d'Aquilée datant du patriarcat de Maxence (811-838) engagent dans la même voie.

Quant au matériau utilisé pour ces divers ensembles de chapiteaux, il s'agit essentiellement de pierre de provenance régionale, et parfois de marbre réemployé (comme à Pothières, en Bourgogne). Mais on note également le recours au stuc, suivant un procédé lui aussi hérité de l'Antiquité et qui s'apparente plutôt au modelage qu'à la taille véritable. C'est le cas à Saint-Germain d'Auxerre, pour l'un des chapiteaux à feuilles 38
lisses de la « confession » au cœur de la crypte. Dans cette technique, les spécimens les plus remarquables sont cependant ceux des églises du Haut-Adige, et tout particulièrement ceux de Saint-Benoît de Malles, aujourd'hui conservés au musée de Bolzano. Parmi des motifs végétaux très stylisés, leur corbeille présente des bustes d'atlantes à la physionomie assez délicatement modelée, et que rehaussait une polychromie dont subsistent encore des traces. Les tailloirs surimposés à ces chapiteaux, conformés en quadrupèdes 47
accroupis, ne sont pas moins intéressants. Avec les colonnettes à entrelacs et les arcs en rinceaux ourlés de palmettes, également réalisés en stuc, le décor de ce mur oriental de l'église de Malles constituait donc un ensemble particulièrement apte à magnifier la zone presbytérale. Ces reliefs 46
encadraient en outre des sujets peints, eux-mêmes exceptionnellement préservés, sur lesquels nous reviendrons ci-après.

Pour revenir à la pierre, et quant aux autres éléments susceptibles d'être associés aux supports, il faut signaler les quelques bases en forme de dé qui ont été recueillies à Saint-Denis, et qui appartenaient sans doute à la basilique de Fulrad (remontant donc aux années 775). On y observe, sur le chanfrein périphérique de la partie supérieure, une frise de palmettes

et, dans les cartouches rectangulaires des faces latérales, des canthares et
48 compositions végétales d'une grande élégance. L'inspiration antique et/ou paléochrétienne de ce répertoire est, là aussi, évidente. On la retrouvera d'ailleurs sur des éléments assez similaires à Rome, dans la basilique Sainte-Praxède, sous le pontificat de Pascal Ier (817-24).

Les parois de certaines parties de l'édifice recevaient également parfois un décor plastique. C'est en tout cas ce qu'indique la découverte en 1992, sur le nu des parois de l'étage principal du *Westwerk* de Corvey, de dessins préparatoires que l'on a pu mettre en rapport avec des fragments de figures en stuc polychromé retrouvés dès les années soixante dans le sol de ce
49 même niveau. La restitution opérée montre que l'on avait affaire à des personnages en pied, de taille humaine et en assez fort relief, assujettis par des tenons dans les écoinçons des arcades : des côtés nord et sud, il s'agissait d'hommes habillés d'une tunique et d'une chlamyde, en position strictement frontale ; du côté ouest, deux femmes, portant un vêtement plus long, se faisaient face (on ignore par ailleurs si le mur est, dont les arcades originelles n'ont pas été conservées, comportait d'autres figures). Si la contemporanéité avec les structures d'origine du *Westwerk* peut être retenue – ce que suggèrent les dernières publications –, on avait donc affaire, vers la fin du IXe siècle, à un fort imposant programme, dominant l'aire de cette tribune. Malheureusement, aucun attribut ni autre détail ne permet d'identifier les personnages de Corvey : était-ce, comme à Sainte-Marie *in Valle* de Cividale en Frioul aux dernières décennies de la domination lombarde, une théorie de saints (avec ici en l'occurrence des saints militaires pour les figures masculines, d'après leur vêtement) ? Ou bien se trouvait-on en présence de puissants laïcs, représentés à titre de donateurs ou de protecteurs du monastère ? Il est d'autant plus regrettable de ne pouvoir trancher que cela aurait pu constituer un précieux indice quant à la fonction de cette plate-forme …

48.
Saint-Denis, abbatiale. Base provenant de l'église carolingienne (vers 775). Saint-Denis, dépôt lapidaire.
49.
Corvey, abbatiale. Reconstitution de l'étage du massif occidental avec ses statues de stuc (867-885 [?]), d'après H. Claussen.

Les dispositifs de délimitation des espaces liturgiques se prêtaient naturellement aussi à un traitement plastique, en bas-relief du moins. Cet usage remontait à l'Antiquité tardive, dont nombre d'éléments ont été conservés ; mais il s'agissait souvent alors de plaques de marbre, pour la plupart acheminées depuis les ateliers impériaux de Proconnèse et dont le répertoire des motifs – croix, canthares, agneaux ou paons affrontés – demeurait majoritairement d'esprit classique, dans une réinterprétation symbolique chrétienne. Les sujets zoomorphes et végétaux stylisés qui, sur des éléments en pierre de provenance régionale, semblent s'être assez largement maintenus jusqu'au plein VIII^e siècle, tendent à se raréfier à l'époque carolingienne : ce sont les combinaisons d'entrelacs, dont la trame se fait plus couvrante et régularisée, qui s'imposent désormais. Toutefois, les territoires d'Italie nord-orientale et leur marge d'Istrie prolongent une tradition de décor partiellement zoomorphe qui s'était particulièrement affermie dans le duché lombard de Cividale : il s'agit d'abord des symboles évangéliques associés à une croix, à des candélabres, à des oiseaux becquetant la vigne et à des créatures fantastiques flanquant un « arbre de vie » dans la composition encore très animée de la plaque au nom du patriarche Siguald (756-786). On retrouve les symboles évangéliques sur la plaque fragmentaire généralement attribuée à la décennie du patriarcat de Paulin (802-811), mais dans un système d'encadrement plus contraignant qui, suivant ce que l'on a pu suggérer, scellerait l'évolution de cette sculpture aux temps carolingiens. En ce sens, on peut encore renvoyer aux

50

compositions très élaborées – mais aux cloisonnements bien marqués – des plaques de chancel mises en place au cours du patriarcat de Maxence (811-838) dans la basilique d'Aquilée. Quant à la signification exacte des motifs de ces dernières pièces, elle s'avère difficile à préciser ; ce qui ne signifie sans doute pas pour autant une ornementation gratuite : car à côté de nouveaux « arbres de vie », les différents animaux que l'on observe pourraient évoquer, suivant leur espèce ou leur aspect, certaines forces dans un développement conflictuel qui s'accorderait bien à l'emplacement et à la nature de ces dalles, protégeant l'aire la plus sacrée. Pour les simples entrelacs, on a pertinemment envisagé une valeur apotropaïque en raison de leur utilisation sur des éléments de clôture ou de seuil.

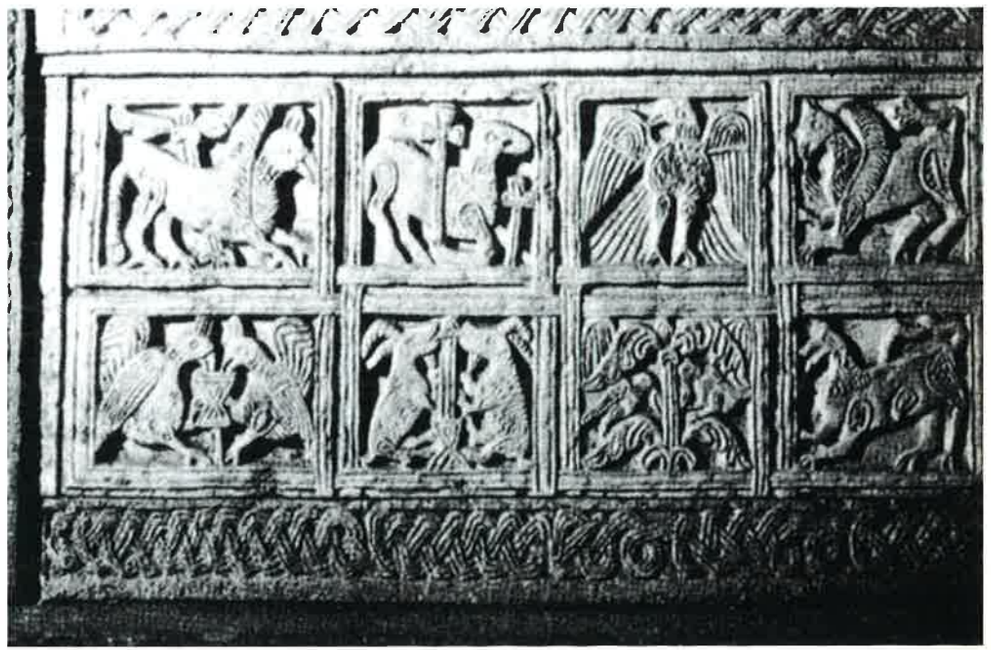
51

Cette charge sémantique a aussi paru se manifester assez nettement sur le chancel de Saint-Pierre-aux-Nonnains de Metz : à côté de divers végétaux stylisés et de croix sous arcade se dresse en effet un personnage en pied, dans lequel on a parfois voulu reconnaître le Christ lui-même. Cependant, l'interprétation de cet ensemble reste incertaine, dans la mesure où plusieurs composantes du répertoire en question ne correspondent pas vraiment à ce que l'on rencontre couramment à l'époque carolingienne : peut-être a-t-on réemployé des éléments plus ou moins antérieurs…

Il convient de plus de signaler que les chancels carolingiens étaient souvent, comme beaucoup de ceux de l'époque paléochrétienne, associés à des poteaux-colonnettes au soutien d'une architrave dont le gable médian – juste au-dessus de l'accès au chœur – pouvait lui-même comporter une croix,

50.
Cividale. Plaque (de chancel ?) au nom du patriarche Siguald (756-786), avec les quatre Vivants, la croix et divers autres symboles. Cividale, Museo cristiano del Duomo.

51.
Aquilée, basilique patriarcale. Plaque de chancel de l'époque du patriarche Maxence (811-838). *In situ*.



un motif zoomorphe symbolique ou encore une figure. À cet égard, la collection lapidaire attenante à la cathédrale Sainte-Euphémie de Grado, sur le littoral frioulan, conserve un spécimen du plus haut intérêt : y apparaît en effet la figure d'un Christ en croix, et l'inscription qui l'accompagne semble bien faire mention du patriarche local Vital II (897-900). D'ailleurs, un peu au-delà des marges orientales du monde franc, la Dalmatie est riche de témoignages du même ordre. Ainsi, le musée des monuments paléocroates de Split possède l'un de ces gables, orné quant à lui d'une croix et de deux colombes ; l'inscription, au nom du duc Branimir, le situe entre 879 et 892.

À l'intérieur de l'aire enclose, l'autel constituait un autre élément propre au développement d'un décor investi d'une charge sémantique non moins considérable. Mais avant d'en venir à la table elle-même avec la parure de son piétement, nous envisagerons ce qui, à ses abords les plus immédiats, donnait également lieu au déploiement de la sculpture. Il pouvait s'agir d'un *ciborium* (baldaquin) suivant ce qui avait été là encore instauré dès l'époque paléochrétienne pour conférer à ce point focal une protection symbolique, de connotation pour ainsi dire céleste. Pour l'époque carolingienne, est notamment conservé un spécimen à peu près intact – à l'exception d'un éventuel couronnement conique ou pyramidal, peut-être – provenant de l'ancienne église Saint-Eleucade de Classe près de Ravenne, et qui se trouve aujourd'hui dans la basilique Saint-Apollinaire de ce même site. L'inscription qu'il comporte, faisant état de sa donation par un certain prêtre Pierre sous l'épiscopat de Valère, permet de le dater entre 806 et 810. Outre les bordures d'entrelacs, les plaques présentent en écoinçons des sarments de vigne : l'adéquation avec l'espace de la célébration eucharistique s'avère donc parfaite. On notera, au passage, que des *ciboria* de ce type se trouvaient parfois associés à des cuves baptismales : le lieu de la collation du premier des sacrements, dans la mesure où elle constituait une étape essentielle dans la vie du chrétien, était en effet passible d'une magnification du même ordre. Un bon exemple est offert à Novi Grad en Istrie ; il est daté des dernières décennies du VIII^e siècle d'après l'identification de son donateur, un évêque du nom de Maurice que mentionne par ailleurs une lettre de Charlemagne au pape Hadrien vers 776-780. Son décor se situe dans la lignée de ce que nous évoquions pour les chancels de ces mêmes régions : s'y côtoient un lion, un unicorne, des colombes, des paons et des cerfs, qui évoquent donc respectivement d'une part des forces antagonistes, et, d'autre part, la paix, l'immortalité et, quant aux derniers surtout, l'aspiration aux eaux régénératrices que la lecture du psaume XLII appliquait expressément au baptême.

À proximité des autels pouvaient également être placés ce que, dans l'agencement de l'abbatiale de Centula, le *Libellus* d'Angilbert désigne par le terme d'*imagines*, c'est-à-dire, d'après ce que suggère le passage en question, des sujets figurés en stuc (*opere ex gypso*), qui illustraient là les moments capitaux de la vie du Christ (et correspondaient donc aux temps forts de l'année

52.

52.

53b.

52.
Ravenne, Saint-Apollinaire-*in*-Classe. *Ciborium* au nom de l'évêque Valère (806-810) provenant de l'ancienne église Saint-Eleucade, à Classe.

53a et b.
Novi Grad (Croatie), baptistère de la cathédrale. Une des plaques du *ciborium* au nom de l'évêque Maurice, et reconstitution de l'ensemble d'après M. Jurković (dernier quart du VIII^e siècle). *In situ*.

liturgique) : la Nativité, le Sacrifice rédempteur, la Résurrection et l'Ascension. Si rien ne subsiste de ces reliefs de la grande église neustrienne, il est possible que deux très remarquables bustes de Vierge à l'Enfant, conservés au musée de Brescia, aient rempli une fonction analogue. Les récentes publications l'envisagent au moins volontiers pour la Vierge la plus proche du type de la *Platytera* byzantine ou *Sedes Sapientiae* (maintenant des deux mains l'Enfant sur son giron), tandis qu'elles privilégient un emploi en applique murale pour l'*Hodegetria* (désignant de la dextre l'Enfant soutenu par le bras gauche). Mais une telle différence de destination ne nous semble pas forcément induite par ces types iconographiques de référence. Les deux reliefs, d'une hauteur de l'ordre de 90 cm et d'une qualité plastique que la polychromie devait davantage encore mettre en valeur, n'ont malheureusement pas de provenance bien assurée (une note d'archive du musée mentionne cependant l'abbaye de Leno, fondation du dernier roi

54.
Vierge à l'Enfant en stuc (IXe siècle ?), provenant peut-être de l'abbaye de Leno. Brescia, Santa Giulia-Museo della Città.

lombard Didier). Considérées d'abord comme d'époque romane, ces figures dateraient plutôt d'entre la seconde moitié du VIIIe et la seconde moitié du IXe siècle : c'est ce qu'établirait l'analyse de laboratoire à laquelle ont été soumis les restes de joncs ayant constitué l'armature pour l'application du stuc.

En tenant compte des critiques émises envers les anciennes propositions, on ne doit sans doute plus faire remonter au IXe siècle les premières réalisations du type de la fameuse statue d'orfèvrerie de sainte Foy de Conques : ce ne serait guère avant le milieu du siècle suivant, avec notamment la Vierge de Clermont-Ferrand dont fait état une source textuelle, que cette statuaire proprement dite aurait connu son essor initial (probablement parce que ces figures en ronde-bosse ont longtemps rappelé les idoles païennes, comme devait le relever l'écolâtre Bernard d'Angers au début du XIe siècle). Une notable exception a toutefois été tolérée pour la représentation du Christ lui-même. On sait ainsi que, jusqu'à sa destruction en 1551, un crucifix de 2, 90 m de haut, vraisemblablement constitué d'un revêtement de métal précieux sur une âme de bois, se trouvait à Saint-Pierre-du-Vatican. Deux copies en argent, réalisées à partir d'un moulage de l'original, sont aujourd'hui conservées à Saint-Pierre même et au musée romain-germanique de Mayence. L'œuvre développait un programme iconographique assez complexe puisque, comme on l'a suggéré, la présence de Pierre et Paul aux pieds du Christ renvoie sans doute à la notion de primauté du siège apostolique, tandis que le buste du Cosmocrator, au-dessus du *titulus*, semblerait faire écho aux conceptions théocentriques particulièrement développées en milieu aulique carolingien (le souverain étant considéré comme le représentant direct de Dieu sur terre). Il ne serait donc pas exclu que cette sculpture, que l'on imaginerait

56.
Maître de Saint-Gilles, retable représentant une messe à l'abbatiale de Saint-Denis (vers 1500), avec sur l'autel l'ancien *antependium* de Charles le Chauve : Majesté du Christ et saints (Londres, National Gallery).

55.
Crucifix de bronze (copie en date de la Renaissance d'un original du IXe siècle ou du XIIIe siècle, lui-même inspiré pour partie d'une œuvre carolingienne). Rome, Saint-Pierre-du-Vatican.

volontiers associée à un autel à la sainte Croix, ait été commanditée par un monarque franc (Charlemagne ou Charles le Chauve ?) dans un hommage au prestigieux sanctuaire romain. On ne se départira cependant pas d'une certaine réserve, dans la mesure où une étude récente a aussi renvoyé à la mention de crucifix donnés par les papes Léon III et Léon IV ; et, surtout, cette même étude a envisagé non sans arguments l'éventualité suivant laquelle il ne s'agirait là que de la copie d'une œuvre plus tardive, ayant introduit des éléments iconographiques non encore en usage aux temps carolingiens.

Nous en arrivons enfin à l'autel lui-même pour lequel – quant à ce qui nous est connu du moins – les techniques du métal intervenaient à nouveau de manière prépondérante. Des quelques témoignages majeurs à envisager ici, l'un se limite à une mention d'un inventaire de la cathédrale de Reims en date de 1669, qui précise qu'une « table d'or » – *antependium*, soit à

57.
Milan, Saint-Ambroise. Autel d'or au nom de l'évêque Angilbert (824-860). Vue générale *in situ*, sous le baldaquin remanié vers l'an mil.

l'évidence devant d'autel – due à la munificence de l'archevêque Hincmar, rehaussée de gemmes, développait un programme figuré complexe, associant les vies des saints locaux, Nicaise et Remi, à la figure de la Vierge. Le second témoignage, également indirect, est cependant plus exploitable puisqu'il s'agit de la représentation d'une messe à Saint-Denis par le maître
56 de Saint-Gilles, peintre flamand des environs de 1500. On y voit, remonté en retable à la suite d'une modification advenue entre temps, ce qui avait probablement dû constituer un *antependium*, fruit des libéralités de Charles le Chauve alors qu'il était en charge de l'administration du monastère (867-877). Indépendamment du recours à de nombreuses pierres précieuses serties dans des bâtes et, semble-t-il, à l'émail pour certains éléments de bordure, cette réalisation peut légitimement être évoquée au titre de la plastique monumentale : cela dans la mesure où la plaque d'or de grand format correspondant à la composante principale développait, avec ses sujets traités au repoussé, un véritable programme en relief assujetti à un dispositif fixe. La composition, rythmée par une arcature triple retombant sur deux colonnes, exaltait, en position axiale, la Majesté divine accostée de deux chérubins tandis que, dans les compartiments latéraux, se tenaient en pied d'autres personnages en deux groupes de trois, eux-mêmes pris sous des arcatures triples à petite échelle, que surmontaient des paires d'anges de part et d'autre d'une couronne à pendeloques suspendue à l'arc sommital. On retrouve donc ici l'aspect théocentrique bien marqué, avec d'ailleurs une connotation trinitaire évidente, marquée par le jeu des arcatures ; et si les figures latérales incluaient les premiers des apôtres en position privilégiée – ce qu'induit à conjecturer la calvitie de celui qui se trouve juste à la droite du Christ, et qui serait donc Paul faisant pendant à Pierre –, la référence à Rome aurait ensuite encore prévalu.

Le troisième des témoignages qui s'offre à nous est d'autant plus exceptionnel qu'il se trouve aujourd'hui à son emplacement même d'origine : il s'agit de ce que l'on dénomme communément le *paliotto* de Saint-Ambroise de Milan, constitué lui aussi – mais sur les quatre faces du socle de l'autel majeur – de reliefs d'or ou d'argent doré au repoussé avec rehauts de gemmes
57 et d'émaux cloisonnés polychromes. L'œuvre a été commanditée par l'évêque local Angilbert (en charge de 824 à 860), qui se trouve représenté en donateur, l'objet en mains, face au saint dédicataire sur la face postérieure ; et, fait rarissime, le réalisateur a lui-même eu l'insigne honneur de pouvoir se faire
58 figurer en pendant exact du dédicant, couronné tout comme ce dernier par Ambroise ; c'est bien à l'artisan maître d'œuvre que l'on a affaire, puisque l'inscription qualifie ce Vuolvinus de *magister phaber*, mais le vêtement qu'il porte trahit manifestement son état de religieux (il pouvait s'agir de l'un des moines de la communauté bénédictine établie à Saint-Ambroise depuis 789, s'adonnant, comme cela se vérifie pour d'autres personnages de même statut aux temps haut médiévaux ou romans, aux arts alors dits « mécaniques »). Du fait de l'extension aux quatre côtés, le programme iconographique est beaucoup plus complexe qu'à Saint-Denis, et s'organise en fonction de

l'orientation des faces principales ainsi que, bien sûr, de la nature spécifique de l'élément (support de la célébration eucharistique, mais aussi réceptacle du corps du saint évêque éponyme et de ceux des martyrs Gervais et Protais). La face antérieure, vers la nef et donc la plus en vue dans l'édifice, déploie une thématique de portée universelle à travers l'illustration des valeurs fondamentales du dogme : au centre, le Christ en gloire s'inscrit dans une composition cruciforme incorporant également les quatre symboles évangéliques et les douze apôtres tandis que, de part et d'autre, deux groupes de compartiments quadrangulaires accueillent les principaux épisodes du Nouveau Testament. On a ainsi, en un véritable triptyque, la transposition du programme canonique d'une église (où, suivant ce qui s'était instauré dès les temps paléochrétiens, l'abside présentait une théophanie à caractère souvent synthétique, alors que les murs de la nef développaient des séquences narratives). Les deux petits côtés proposent en quelque sorte des gloses du volet axial de la face antérieure, puisque l'on y exalte le signe – en l'occurrence la croix – du triomphe du Christ ; mais en périphérie intervient, en même temps, une subtile transition vers le discours de la face postérieure : aux anges de la cour céleste se mêlent en effet plusieurs saints (les martyrs locaux dont Gervais et Protais, bien sûr, mais aussi de grands évêques du passé dont, au premier chef, Ambroise). La face postérieure, vers l'abside, peut alors « basculer » pleinement dans le registre de l'hagiographie. Comme sur la face antérieure, c'est une composition en triptyque qui régit l'ensemble, avec ici en parties latérales une suite d'épisodes de la vie d'Ambroise ; on note au passage que deux d'entre eux montrent le saint prélat dans la célébration d'une messe, ce qui évidemment s'accorde au mieux à l'usage du support de ce programme. Quant au volet axial, correspondant aux vantaux d'un portillon donnant sur la cavité aux reliques, c'est précisément là que s'affichent les effigies d'Angilbert et de Vuolvinus que nous évoquions ci-dessus : ils s'y présentent, pour ainsi dire, au seuil du monde céleste que symbolisent les deux archanges qui les surmontent et que matérialise l'ouverture vers le *loculus* aux corps saints.

Naturellement, et plus encore que pour les remarquables exemples de décor que nous évoquons dans ce chapitre, ces parures d'autel de Reims, Saint-Denis et Milan doivent être perçues comme des réalisations hors du commun : seuls certains sanctuaires de très haut rang pouvaient se voir doter d'œuvres de cet ordre. Nous rappelions d'ailleurs que le roi Charles le Chauve présidait en personne aux destinées du monastère de Saint-Denis ; et Saint-Ambroise de Milan, où le prestige de la détention des restes de l'un des tuteurs de l'Église d'Occident se doublait d'une situation-clé dans la grande métropole de l'Italie septentrionale, était officiellement sous protection du souverain franc ; Reims, enfin, était l'un des grands archevêchés du royaume.

Le dernier type d'œuvre relevant de la plastique monumentale qu'il nous faut envisager brièvement reste du domaine de l'exception et nous ne pouvons l'aborder que sur la base d'indications textuelles et de quelques

58.
Milan,
Saint-Ambroise.
Autel d'or au nom de
l'évêque Angilbert
(824-860). Détail de
la face postérieure
(saint Ambroise
et le *magister phaber*
Vuolvinus).

observations archéologiques d'interprétation mal assurée. Il s'agit du tombeau de Charlemagne dans la chapelle d'Aix qui, aux dires d'Éginhard, aurait comporté, avec la sépulture proprement dite, une représentation (*imago*) du souverain. Encore que la discussion sur l'emplacement premier de la tombe ne soit pas close, la reconnaissance vers 1900 d'un enfeu juste à droite de l'entrée du chœur gothique pourrait correspondre à ce dont parlait le conseiller impérial. Cette niche aurait abrité le sarcophage antique sculpté de la scène du rapt de Proserpine, aujourd'hui encore conservé à Aix et qui aurait, selon une tradition ancienne, reçu le corps de l'empereur en 814. C'est donc au-dessus que se serait dressée l'effigie du défunt, dont un voyageur italien a laissé une rapide description en 1517, et qui devait être détruite en 1788. On avait apparemment affaire à un relief plutôt qu'à une ronde-bosse, en stuc plutôt qu'en pierre. L'empereur semble avoir eu en main un globe et un sceptre (comme pour Charles le Chauve, notamment, dans une miniature de son psautier) ; il peut avoir été figuré trônant ou bien debout (les représentations picturales de ses successeurs ouvrent les deux possibilités, et les antécédents formels dans la sculpture antique funéraire ou votive ne permettent pas non plus de trancher). Ce sont là bien sûr des données assez minces ; mais le caractère emblématique du monument et compte tenu du sujet et du lieu, son impact probable aux siècles suivants, imposaient évidemment de ne pas le passer sous silence.

Mosaïque et peinture

Avant d'examiner ce que les aléas du temps ont laissé subsister des deux principales techniques du décor bidimensionnel pariétal, il convient de mentionner le recours à un autre procédé dont la grande floraison ne devait certes pas intervenir avant l'avènement de l'art gothique, mais dont la documentation textuelle témoigne de manière non équivoque, et pour l'époque carolingienne déjà. On a pu en effet insister à juste titre sur le récit d'un miracle survenu sur le tombeau de saint Léger dans l'abbatiale rhénane de Werden. Le texte en question, rédigé en 864 et donc vraisemblablement relatif à un moment assez peu antérieur, fait état du recouvrement de la vue par un aveugle qui, aussitôt après cette guérison et alors que le jour naissant illuminait le sanctuaire, « montrait du doigt les images faites dans les fenêtres ». Le vitrail, puisqu'il s'agissait manifestement de quelque chose de cette nature, était d'ailleurs sans doute connu dès les temps mérovingiens : car dans ses *Vies des abbés de Wearmouth et Jarrow*, Bède le Vénérable indique que Benedict Biscop avait, dans la seconde moitié du VII^e^ siècle, envoyé quérir en Gaule des maîtres-verriers ; et les trouvailles de fragments de verre coloré de teintes diverses prévus pour le sertissage dans un réseau de plombs, publiées en 1975, ont justement permis la reconstitution d'un de ces vitraux figurés du monastère anglo-saxon de Jarrow. Des églises du monde franc devaient probablement en posséder l'équivalent.

Quant aux autres réalisations, qui constituent donc l'objet de ce chapitre, ce n'est pas par rapport à l'une ou à l'autre des techniques dont elles relèvent que nous les classerons : nous privilégierons en effet une présentation édifice par édifice, la mieux à même de mettre en avant la logique de distribution par rapport aux différents espaces. Ce parti est d'autant plus recommandé que la thématique figurative dominant ici davantage que dans la plastique proprement dite, elle dépend plus encore de la nature de l'aire où elle se déploie. Au reste, rappelons que mosaïque et peinture étaient déjà simultanément employées aux temps paléochrétiens, et vraisemblablement aussi à la période qui nous occupe. La plus grande aptitude de la première à conférer aux sujets un caractère transcendant, grâce au scintillement de ses matériaux, la faisait évidemment préférer ; du moins lorsque l'on disposait de moyens financiers suffisants, et que l'on pouvait s'assurer le concours de praticiens expérimentés (ce qui, hors de l'Italie et de ses marges, semble avoir été rarement le cas). Il fallait sinon s'en tenir à la peinture. Parfois, on recourait aux deux procédés dans le même sanctuaire, réservant alors la mosaïque aux thèmes les plus sacrés et aux emplacements d'honneur les plus patents : ainsi à Sainte-Praxède de Rome sous le pontificat de Pascal I^er^ (817-824), où l'évocation de la sphère céleste – sur laquelle nous reviendrons – bénéficie de tout l'éclat des tesselles de pâtes de verre à l'abside, à son arc de tête et à l'arc triomphal
59 entre croisée et nef, tandis que, dans les bras du transept, la représentation des martyres des saints dont les reliques avaient été rassemblées dans
61 l'église n'a paru mériter qu'un simple traitement pictural.

C'est par deux exemples de la région des Grisons et du Haut-Adige que nous entamerons l'examen de ces programmes, parce qu'il s'agit des seuls cas où l'ensemble – ou du moins une partie assez substantielle – des peintures s'étendant originellement à la quasi totalité des parois internes de
65 l'édifice a été préservé. Cela pour Saint-Jean de Müstair d'abord, dont le décor a dû suivre de peu l'achèvement du gros-œuvre, et remonterait donc au tout début du IX^e^ siècle ainsi que l'admettent la majorité des spécialistes (on rejettera ici une interprétation trop « politique » du cycle de David et de son fils Absalon, qui tendait à envisager une élaboration non antérieure à certaines révoltes contre Louis le Pieux dans les années 820-835). Indépendamment d'une imitation de tenture tout au bas de la paroi, la zone du chevet a reçu, dans chacune des trois absides, une théophanie au-dessous de laquelle se déploie un cycle narratif – refait dans la seconde moitié du XII^e^ siècle, pour les parties basses – dont la teneur s'accorde particulièrement à ce qui la surmonte. Il en va ainsi dans l'abside axiale, où un Christ en majesté entouré du tétramorphe et de cohortes d'anges peut être considéré comme le Sauveur annoncé par Jean-Baptiste (dédicataire de cette église), dont plusieurs scènes de la vie figurent au-dessous. Dans l'abside latérale nord, un Christ remettant les clés à Pierre et le livre de sa loi à Paul domine quelques moments-clés de la geste des deux chefs apostoliques. Dans l'abside latérale sud, une croix à cinq médaillons renfermant les bustes

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats

59.

59.
Rome,
Sainte-Praxède.
Vue intérieure avec
mosaïques de l'arc
triomphal et de
l'abside (817-824).
Accueil des
bienheureux dans
la Cité céleste, Christ,
saints, et le pape
dédicant Pascal Ier.

60.
Rome,
Sainte-Praxède.
Mosaïques de la voûte
de la chapelle
Saint-Zénon (817-824).
Buste du Christ
soutenu par
des anges.

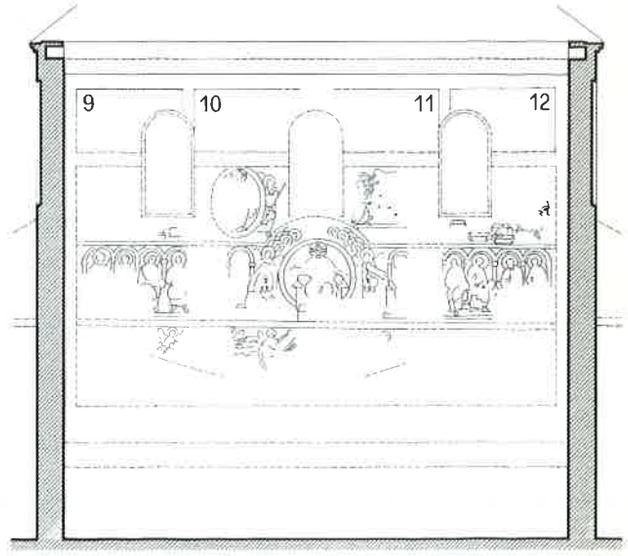
61.
Rome,
Sainte-Praxède.
Peintures du bras
nord du transept
(817-824), d'après
le relevé aquarellé de
C. Tabanelli du début
du XXe siècle (Rome,
Pontificio Istituto
di Archeologia
Cristiana). Scènes
hagiographiques.

61.

du Christ (au centre), de Pierre, de Paul, d'un ange et sans doute d'une personnification de l'Église (ou Marie, valant comme telle), avec les symboles évangéliques en écoinçons, se surimpose à un cycle d'Étienne, dont la charge de diacre a précisément dû déterminer le choix en correspondance avec la personnification précédente. Ce premier volet, que surplombe une Ascension sur le mur pignon supérieur, porte donc un fort accent christologique, trinitaire également avec la présence divine dans les trois hémicycles, et ecclésiologique romain avec les figures redoublées de Pierre et Paul. Les deux murs latéraux de la nef accueillent quant à eux une organisation en cinq registres au-dessus d'un « socle » imitant un placage de marbre. On dénombre là quelque quatre-vingt scènes, dans un système 66
d'encadrement traité en baguettes végétales enrubannées avec médaillons à masques aux intersections. Suivant la chronologie des épisodes bibliques illustrés, la séquence débute au haut, à l'extrémité est sur le mur sud, se développe vers l'ouest dans ce registre, continue dans la partie haute du mur ouest, pour se poursuivre au même niveau et en revenant vers l'est sur le mur nord. On passe ensuite tour à tour à chacun des registres sous-jacents avec le même cheminement (sauf pour le mur ouest, où la grande composition dont il sera question plus loin entraîne alors une interruption). Les seuls sujets vétéro-testamentaires, par lesquels s'ouvre l'ensemble, relèvent de l'histoire de David : le caractère de préfigure de ce dernier – à la fois du Christ et du souverain chrétien – explique certainement cette sélection. La majeure partie du reste concerne donc Jésus, depuis l'annonce de sa naissance jusqu'à (sans doute) quelques moments postérieurs à sa résurrection. On note que la Crucifixion est valorisée par un champ double – comme dans le programme paléochrétien de Saint-Paul-hors-les-murs à 67
Rome –, vraisemblablement à la limite de l'aire presbytérale. Certains épisodes des Actes des apôtres (aujourd'hui très ruinés) devaient clore ce cycle néo-testamentaire, mais on peut aussi considérer que l'Ascension sommitale du mur est, dont nous faisions mention ci-avant, constituait la véritable conclusion. Le mur ouest, enfin, dont l'implantation d'une tribune à la fin du XV^e siècle interdit la perception globale, présente une monumentale représentation du Jugement dernier : de haut en bas se succèdent l'apparition divine et l'enroulement des cieux, la résurrection des morts, la vision du Juge trônant entre les anges et les apôtres, et – semble-t-il – la séparation des élus et des damnés. C'est la plus ancienne formulation du thème dans un schéma anthropomorphe complexe (les exemples de l'Antiquité tardive n'offraient en effet que des traductions allégoriques de structure assez sommaire), avec déjà certaines des principales composantes attestées aux siècles postérieurs, et dans un déploiement au revers de la façade assez spécifique du monde byzantin et de ses marges. Pour autant, comme on l'a relevé, l'origine de la composition de Müstair ne doit pas forcément être envisagée dans un antécédent oriental disparu : l'élaboration a tout aussi bien pu intervenir dans l'Occident pré-carolingien (n'oublions pas que l'Italie était alors un véritable creuset de

66.

65.



67.

65.
Müstair, Saint-Jean. Vue intérieure générale, avec peintures d'un mur latéral et des absides (vers 800).
66.
Müstair, Saint-Jean. Détail d'une scène d'un mur latéral (guérison du muet).
67.
Müstair, Saint-Jean. Relevé graphique du Jugement dernier du mur ouest, d'après L. Gnädinger et B. Moosbrugger.

courants issus de toute la chrétienté). Du point de vue du style, il n'est guère aisé de cerner précisément les origines des peintures de Müstair. On a parfois reconnu dans un recueil de sermons de l'évêque Eginon de Vérone,
116 manuscrit de la fin du VIII^e siècle que nous examinerons plus loin, certains caractères également propres à l'ensemble de l'église des Grisons : silhouettes trapues, visages assez expressifs mais gestuelle plutôt retenue, et modelés en larges aplats combinés à des traits rectilignes bien marqués ; on ne saurait, pour autant, parler de véritable analogie. On a par ailleurs privilégié la comparaison avec l'unique miniature d'un psautier provenant de Saint-Gall (aujourd'hui à la Bibliothèque centrale de Zurich) et datant des premières décennies du IX^e siècle, en s'arrêtant à un détail des deux figures de David et Nathan – le dessin polylobé de la barbe – que l'on retrouve effectivement à plusieurs reprises pour les personnages de Müstair, mais sans que l'on puisse encore aller plus loin dans le rapprochement. De toute manière, il est plus que probable que le rayonnement des foyers de l'Italie septentrionale ait été déterminant : les similitudes – fussent-elles génériques – qu'offre le manuscrit véronais en témoignent assez éloquemment, et cela vaut aussi pour celles constatées sur le manuscrit saint-gallois puisqu'il procède de la même mouvance. En fait, la venue occasionnelle d'artistes de la péninsule dans les nouveaux centres des régions alpines paraît très vraisemblable, et c'est d'ailleurs un point sur lequel nous aurons à revenir à propos de bien d'autres réalisations.

Dans cette même région, se présente ensuite le décor de la petite église
46 de Malles. Le mur oriental y montre, dans ses parties médiane et haute, les composantes les plus significatives du programme conservé. On a d'abord affaire, dans les trois niches tenant lieu d'absides, aux représentations en pied d'un Christ tenant un livre ouvert, qu'accostent deux anges (au centre), le saint pape Grégoire le Grand (à gauche) et saint Étienne en diacre (à droite), ces deux derniers étant bien identifiés par des inscriptions. Sur les pans de paroi entre ces niches sont insérées deux figures tournées vers le Christ, et désignées comme des personnages vivants par leur nimbe carré (à gauche, un seigneur laïc, sans doute le protecteur de l'établissement, tenant son épée à deux mains, et à droite un évêque, sans doute celui de Coire dont
69 relevait Malles, avec le modèle de l'église). Enfin, tout en haut du même mur, se développe une théorie d'anges en buste, disposés sous des arcades et sur des consoles en trompe-l'œil ; on ne manquera pas de rappeler que ce premier ensemble était articulé par les colonnes, chapiteaux, tailloirs et arcs en stuc que nous évoquions au titre de la plastique. Quant au reste des peintures de ce sanctuaire, c'est seulement sur le mur nord qu'elles demeurent en partie lisibles (assez pour que l'on perçoive une logique thématique globale). On avait là deux registres de – sans doute – cinq compartiments chacun : dans celui du dessus, que surmontait un bandeau à méandre en perspective, semblent s'être succédés d'est en ouest un double tableau illustrant l'inspiration de Grégoire le Grand et sa diatribe avec le
68 diacre Pierre (l'iconographie de ce compartiment étant donc reliée à celle de

62.
Rome, Sainte-Marie *in Domnica*. Mosaïque de l'abside (817-824), avec Vierge à l'Enfant, anges, et le pape dédicant Pascal I^er.

63.
Rome, Saint-Clément, église inférieure. Peinture de l'Ascension (827-844), avec, aux extrémités, les figures du pape Léon IV et du prêtre dédicant.

la niche orientale la plus proche, et correspondant à une inclusion dans l'aire presbytérale), puis quatre scènes de la vie de saint Paul (avec notamment l'inscription l'identifiant dans l'épisode de sa conversion pour la première, et la représentation d'un de ses supplices en compagnie de son disciple Silas pour la dernière). Quant au registre inférieur, seul le compartiment occidental offre quelque traces, où l'on a reconnu avec assez de vraisemblance la représentation d'un miracle de saint Benoît (dédicataire probable de l'édifice dès l'origine). Ainsi, conjuguée à la théophanie axiale et à ses développements latéraux exaltant, là encore, de grandes figures de l'Église, la dominante apostolique s'affichait dans la nef avec le cycle paulinien (auquel un cycle pétrinien faisait peut-être pendant au mur sud), éventuellement doublée par la référence au père du monachisme occidental ; soit à nouveau, somme toute, un programme très « institutionnel ». Quant aux aspects d'ordre formel, on a différencié à fort juste titre les compositions des trois niches, associées à la frise supérieure du mur est, des figures des deux donateurs et des séquences narratives du mur nord. Les premières offrent en effet plusieurs traits communs avec les peintures de Müstair (structure des visages et organisation des drapés, jeu de rehauts blancs), tout en s'en démarquant quelque peu (modelé sensiblement plus plastique à Malles), ce qui pourrait correspondre à l'intervention de la même équipe – ou du même artiste – à un autre stade de son évolution. Quant au second de ces sous-ensembles ainsi définis, le rapprochement récemment opéré avec les peintures de l'évangéliaire de Godescalc apparaît encore plus décisif : en confrontant la représentation de Grégoire dans la scène de sa diatribe et le saint Luc du manuscrit, 124
la similitude des physionomies et des postures s'avère particulièrement flagrante ; la conception assez graphique des drapés est bien aussi du même ordre. Moyennant, bien évidemment, les variations induites par des attitudes et des attributs propres aux divers personnages et situations, la comparaison des autres figures de ce sous-ensemble de Malles avec d'autres

68.
Malles, Saint-Benoît. Scène de la diatribe de saint Grégoire avec son diacre, peinture du mur latéral nord (vers 800).

69.
Malles, Saint-Benoît. Donateur laïc, peinture entre les niches centrale et septentrionale du mur est.

pages du manuscrit en question renforce le constat ; et plutôt que d'en rester à l'hypothèse d'artistes simplement formés dans le même foyer, le degré d'analogie nous semblerait ici de nature à laisser envisager une réalisation par un seul et même artiste. La disparité d'échelle et de support n'interdit pas cette conjecture : on a postulé à bon droit cette double aptitude pour des praticiens de l'époque romane (ainsi à propos du célèbre décor de la chapelle de Berzé-la-Ville et d'enluminures d'un manuscrit clunisien de la bibliothèque de Parme) ; et dans une source textuelle apparemment très fiable, le moine Tuotilo de Saint-Gall est présenté comme rompu à des techniques plus diverses encore, aux environs de 900… L'apparentement avec l'évangéliaire de Godescalc permet, en outre, de situer avec une quasi certitude les peintures de Malles sous le règne de Charlemagne : le manuscrit – auquel nous aurons bien entendu à revenir – datant précisément des années 781-783, on peut admettre que l'auteur de ses illustrations a pu exercer son activité jusqu'au début du IXe siècle (ce qui coïncide également avec la chronologie de Müstair dont, comme nous le mentionnions ci-dessus, les peintures sont assez proches de l'autre sous-ensemble de Malles) ; et puisque les images du manuscrit doivent être l'œuvre d'un artiste étroitement tributaire de modèles italiens – sinon italien lui-même –, nous demeurons bien toujours dans la même mouvance.

C'est justement au cœur de la péninsule que nous transportons à présent, pour cette même période des environs de 800 et les décennies suivantes. Rome offre en effet plusieurs décors d'église bien préservés, généralement circonscrits dans la zone presbytérale ou à ses abords immédiats, et dont la teneur apparaît très révélatrice d'un souci d'affirmation de la dignité et des prérogatives pontificales : c'est-à-dire quant à la position du successeur de saint Pierre à l'égard de Dieu et donc – explicitement ou implicitement, suivant les cas – du souverain franc. Une clarification de cet ordre s'avérait sans doute nécessaire aux yeux des papes de l'époque : nous avons vu en effet que, sur la mosaïque d'une des salles de réception du palais du Latran, Charlemagne et Léon III faisaient en quelque sorte « jeu égal » par rapport aux puissances supérieures censées leur accorder l'investiture ; et sur la mosaïque absidale de l'église Sainte-Suzanne (disparue, mais restituable d'après des témoignages anciens), on retrouvait, de part et d'autre du groupe central réunissant le Christ, la Vierge, Pierre, Paul, la sainte dédicataire et deux autres martyrs, le même Léon III et le roi franc en guerrier : ainsi en 798-799, jusque dans l'iconographie d'un sanctuaire, l'entremise de l'incontournable protecteur de la personne et des entreprises pontificales ne manquait pas de s'imposer.

Les réalisations de Pascal Ier (817-824), qui coïncident avec le début du règne de Louis le Pieux, témoignent nous semble-t-il d'un net affranchissement à cet égard. La mosaïque absidale de Sainte-Cécile-du-Transtévère, d'abord, affirme sans équivoque l'ancrage dans la tradition la plus spécifiquement romaine : il s'agit, moyennant la simple substitution des figures des saints et du pape dédicant de part et d'autre du Christ sur

la nuée accosté de Pierre et Paul, de l'exacte reprise du schéma de l'abside des Saints-Côme-et-Damien qui remontait à 526-530. Certes, le relatif naturalisme des attitudes et le subtil modelé des personnages ont fait place à un hiératisme très accentué et à un traitement bidimensionnel (forte prégnance des lignes et juxtaposition de teintes en aplats), que l'on retrouvera dans les décors monumentaux commandités par ce pape et ses successeurs immédiats. Par ailleurs, outre la composition générale, certaines composantes trahissent bien ce souci de référence au modèle paléochrétien : ainsi la teneur de l'inscription de dédicace à la base du cul-de-four, qui use de termes identiques et d'une même rhétorique pompeuse ; ainsi également le recours au fond bleu nuit, qui correspondait à une formule encore courante aux premières décennies du VIe siècle, mais qui, avec la généralisation des fonds or survenue dans l'intervalle, constituait un archaïsme délibéré à l'époque qui nous concerne. Il est cependant un trait iconographique qui innove, de manière non moins signifiante : la dédicataire éponyme passe un bras autour des épaules de Pascal Ier, valorisant donc celui-ci par la proximité physique. Le pape « joue », en quelque sorte, de la reconnaissance qu'il s'est acquise des glorieux martyrs en rassemblant leurs corps dans plusieurs églises de la ville ; ce qui lui vaut – par l'image, du moins – la pleine immixtion en contexte céleste ; et une immixtion dont il bénéficie seul, ici (notons bien le « progrès », par rapport à l'abside de Sainte-Suzanne). À Sainte-Marie *in Domnica*, Pascal Ier se retrouve encore le seul vivant au voisinage le plus immédiat des puissances divines ; en l'occurrence, la Vierge trônant avec l'Enfant dans son giron et entourée d'une multitude d'anges. Le pape, à petite échelle, agenouillé et saisissant le pied de Marie pour le baiser, apparaît évidemment dans une attitude d'humilité, mais ne nous méprenons pas : par le contact physique, à nouveau, qui s'établit avec la mère de Dieu, c'est bien dans une position d'intercesseur privilégié que se place le pontife. Ajoutons enfin que puisque dans ces deux églises la thématique de l'abside se trouvait originellement complétée par celle de l'arc de tête, la figure pontificale s'insérait au cœur d'un exposé dogmatique complexe et de la plus haute portée : car à Sainte-Marie, la Vierge à l'Enfant répondait à une Transfiguration pour illustrer la double nature du Sauveur et, à Sainte-Cécile, une Adoration des Vieillards opérait la projection dans une perspective apocalyptique résumant, comme l'on sait, l'intégralité du temps de l'Église. Le programme de Sainte-Praxède s'avère plus ambitieux encore dans la mesure où, outre l'abside et son arc de tête, il s'étend à l'arc entre nef et transept (qui, dans le *Liber Pontificalis* de l'Église romaine, reçoit pour la première fois le nom d'« arc triomphal »), ainsi qu'aux parois du transept lui-même. L'iconographie de l'hémicycle et de son arc ne différant guère de ce qu'offrait Sainte-Cécile, c'est aux autres composantes de l'ensemble que nous nous arrêterons spécialement ici. Les murs du vaisseau transversal accueillaient, sur plusieurs registres superposés dont deux, au moins, ont été substantiellement préservés dans le bras

septentrional, la représentation des martyres subis par divers saints (ceux dont ce sanctuaire détenait les reliques et auxquels, comme à Sainte-Cécile, fait allusion la grande inscription de l'abside). Se succèdent donc les épisodes d'arrestation, de comparution devant un dignitaire, d'exécution de la sentence et de mise au tombeau. Leur caractère assez répétitif peut résulter du défaut de récits vraiment personnalisés pour beaucoup des personnages. Notons bien aussi que ces séquences narratives, qui sont censées correspondre à la vie terrestre des martyrs, ont été traitées suivant la technique la plus commune, c'est-à-dire la peinture. On a en revanche recouru, comme dans l'hémicycle, à la mosaïque pour magnifier la réunion de tous les saints dans l'exceptionnelle évocation de leur approche de la cité céleste, puis de leur entrée dans celle-ci qui se déploie à l'arc triomphal. Rapportée à cet ultime développement de l'exaltation hagiographique, la figure absidale de Pascal Ier acquiert donc à nouveau un relief considérable. 61 59

Mais si, comme on l'a suggéré, le riche programme de cette aire presbytérale peut marquer le paroxysme de l'auto-proclamation pascalienne face aux prétentions franques, il est une autre réplique que le même pontife n'a pas non plus négligé de traduire dans ses entreprises : il s'agit de la précision de ses positions à l'égard de la cour constantinopolitaine. Quelques années auparavant, Léon III avait semble-t-il déjà fait un pas dans ce sens aux Saints-Nérée-et-Achille. Indépendamment d'une exaltation de la Croix aujourd'hui détruite (connue par un dessin du XVIe siècle) à l'abside, la mosaïque de l'arc de tête associe en effet la nature divine du Christ (évoquée par sa Transfiguration, au centre) à sa nature humaine (qu'illustrent une Annonciation et une Vierge à l'Enfant, de part et d'autre). Cela paraît bien valoir pour affirmation d'orthodoxie, en effet, au moment où Constantinople s'apprête à retomber dans les errements de l'iconoclasme. En tout cas, Pascal Ier s'attache à développer le manifeste dans la chapelle Saint-Zénon, au flanc de Sainte-Praxède. Rappelons ici que par sa destination – l'accueil de la sépulture de la mère du pontife – et par sa typologie architecturale – un édicule attenant à l'église –, cette chapelle reprend le principe des mausolées de grands dignitaires chrétiens de l'Antiquité tardive. L'iconographie de la voûte d'arêtes renvoie également à des modèles de cette époque, et particulièrement à ceux de Ravenne : comme à la chapelle archiépiscopale et dans le chœur de Saint-Vital, on est en présence de quatre anges caryatides, disposés ici suivant les diagonales du carré ; mais au lieu d'un globe avec monogramme du Christ ou de l'image de l'Agneau, c'est le buste même du Sauveur à l'intérieur d'une couronne qui se trouve en position dominante, à l'intersection des arêtes. Quant aux sujets principaux des murs latéraux, un axe est-ouest se trouve nettement établi avec, au-dessus de l'autel, l'accent sur la prière des grands intercesseurs (la Vierge et Baptiste flanquant la fenêtre symbolisant la pénétration de la lumière divine) et, à l'opposé, l'attente des fins dernières par l'Église (Pierre et Paul de part et d'autre du trône de l'*Hetimasie*). Un axe 60

64. Milan, Saint-Ambroise. Mosaïque absidale (vers le milieu du IXe siècle ?), avec Majesté du Christ et saints (dont, aux extrémités, Ambroise dans deux scènes de sa vie).

nord-sud est en outre induit par la disposition vis-à-vis de trois saintes (dont Praxède, dédicataire du sanctuaire voisin) et de trois autres apôtres. Plus bas sur ces parois latérales, enfin, le programme est complété par une Transfiguration, un Christ flanqué de deux autres saints en buste, l'Agneau mystique sur le monticule aux fleuves du paradis, une Descente aux limbes, et les bustes de Marie, de deux saintes et de la mère de Pascal Ier. Dérivé d'antécédents paléochrétiens, cet ensemble anticipe donc de manière frappante sur les programmes du monde byzantin post-iconoclaste ; car l'organisation hiérarchique subordonnant au Pantocrator les anges, la Vierge, puis les apôtres, les prophètes (représentés ici par Jean-Baptiste, au moins) et les saints, avec inclusion de scènes narratives (comme ici la Transfiguration et la Descente aux limbes), deviendra pratiquement canonique en Orient après 843. Mais l'essentiel dans le cas présent est que, comme on l'a pertinemment relevé, les actes du concile réuni en 787 à Nicée – concile qui, comme on le sait, abolissait pour un temps l'iconoclasme – évoquaient déjà les images susceptibles de s'afficher aux murs des sanctuaires dans un ordre coïncidant quasiment en tout point avec ce que l'on observe dans cette chapelle Saint-Zénon. Le pape entendait donc ne pas se départir des principes que les dirigeants byzantins, vers 815, étaient en train de rejeter.

La réalisation de ces programmes pascaliens en un temps si resserré implique évidemment l'activité d'une équipe de mosaïstes de haute compétence technique, et le résultat artistique s'avère bien correspondre à ce degré de maîtrise. On en jugeait certes autrefois de façon bien différente,

alors que primait la seule référence aux valeurs du classicisme antique et que la comparaison avec les modèles paléochrétiens – nous évoquions justement, parmi eux, Saints-Côme-et-Damien – tournait fatalement à l'avantage de ces derniers. Mais aujourd'hui, la distanciation à l'égard de ces mêmes critères se trouvant tout à fait admise, on peut considérer que les oppositions chromatiques les plus franches, et la « dématérialisation » des figures résultant du graphisme de leur traitement, s'accordent au mieux à la nature de ce qui est ici représenté. Il suffit, pour s'en convaincre, de s'attarder un moment sur les images sublimement désincarnées du Christ et des bienheureux dans les hémicycles de Sainte-Cécile et de Sainte-Praxède, ou des anges de la voûte de Saint-Zénon… Au cours des décennies suivantes, et avec l'espacement des entreprises de cet ordre, les mosaïstes romains ne sont guère parvenus à maintenir la même qualité. Ainsi, dès le pontificat de Grégoire IV (827-844), la reprise à Saint-Marc du schéma des deux églises précitées est empreint d'une sécheresse et d'une rigidité excessives.

Dans la peinture en revanche, le milieu du IXe siècle voit encore à Rome l'accomplissement de véritables réussites dont, au premier chef, le cycle christologique développé sur l'un des murs latéraux de la nef de Saint-Clément (aujourd'hui basilique inférieure) au temps de Léon IV (847-855). Cinq scènes y sont plus ou moins bien conservées : les noces de Cana, la Crucifixion, les Saintes Femmes au Sépulcre, la Descente aux limbes et l'Ascension. Cette dernière se signale d'abord par l'organisation de 63
l'ensemble en fonction d'un bloc de roche encastré dans le mur et, puisque censé provenir du lieu même du prodige, assimilé ici à une relique du Seigneur. L'iconographie apparaît étroitement tributaire de la tradition orientale, d'ailleurs véhiculée dès les VIe-VIIe siècles dans la péninsule (on songera notamment aux fameuses ampoules de pèlerinage rapportées de Terre Sainte, et dont plusieurs offrent justement une représentation de l'Ascension). Quant au style des figures, on y a relevé des apparentements avec des peintures d'Italie méridionale (et en particulier avec celles du grand monastère de Saint-Vincent-au-Volturne, sans doute assez peu antérieures), ainsi qu'une non moins manifeste filiation à l'égard de réalisations purement locales. À ce sujet, on ne manquera évidemment pas de rapprocher les figures frontales et hiératiques du pape Léon IV (avec nimbe carré, à gauche) et du prêtre donateur (à droite) de celles des mosaïques absidales de Pascal Ier ; et quant à l'agitation des apôtres, témoins stupéfaits de l'événement, le caractère conventionnel des attitudes et des mimiques n'empêche pas de constater une remarquable sûreté de trait et un harmonieux équilibre de la composition. Mais là, de nouveau, on a probablement affaire à une floraison ultime avant les temps difficiles de la fin du IXe siècle ; semble en témoigner l'aspect beaucoup plus fruste du principal programme qui nous soit parvenu pour le pontificat de Jean VIII (872-882), c'est-à-dire celui de Sainte-Marie *in Gradellis* (ancien temple de Portunus, faussement appelé « de la Fortune virile », au *Forum boarium* [ancien marché aux bœufs]), commandité par un certain Stéphane

70.
Lorsch, porche (*Torhalle*) du complexe abbatial. Vue intérieure de l'étage, avec les peintures (IXe siècle ?).

(dignitaire de la Curie ?). Il n'en subsiste d'ailleurs à présent que des lambeaux, aux murs latéraux de la *cella* devenue nef d'église. Là encore, les ascendances sont orientales, avec des développements consacrés à des saints comme Zosime ou Marie l'Égyptienne dont le culte à Rome n'était auparavant pas attesté (mais dont l'introduction ici s'explique par l'existence d'un quartier grec aux abords les plus immédiats) ; cela bien que les références « romaines » ne manquent pas non plus (ainsi pour l'agencement général, une organisation en registres superposés rappelant celles de Sainte-Marie-Antique ou du transept de Sainte-Praxède et, quant au style, une structuration des drapés proche de celle des mosaïques pascaliennes et quelques visages assez similaires à ceux de certaines des peintures de Saint-Clément). Toutefois, les morceaux les moins ruinés, comme le récit du rêve de Joachim ou le pardon de saint Basile à une pécheresse, témoignent d'un traitement plus sommaire des morphologies, de la gestuelle et de la couleur.

En Italie septentrionale, un important témoignage de l'essor de la mosaïque pariétale pourrait également être pris en compte avec
64 le programme de l'abside de Saint-Ambroise de Milan. Malheureusement, on ne peut l'attribuer que de manière hypothétique à l'époque qui nous concerne : non seulement nul document textuel ni inscription ne précise sa chronologie, mais les restaurations radicales du XIXe siècle, puis les réfections consécutives aux dommages de la Seconde Guerre mondiale rendent à peu près vaine toute tentative de datation à partir de critères stylistiques. Par ailleurs, les quelques fragments originaux préservés – ainsi une tête aujourd'hui au musée de Brescia – n'offrent guère de caractères assez spécifiques pour permettre d'établir des comparaisons probantes. Ce sont des aspects iconographiques qui, en fait, incitent à situer cette réalisation aux temps carolingiens. De part et d'autre d'un Christ trônant entre deux archanges en vol, accosté des grands martyrs locaux Gervais et Protais, et surmontant des médaillons aux effigies de saints de la parentèle du glorieux Ambroise, deux scènes latérales illustrent un épisode légendaire

de la vie de ce dernier : l'endormissement d'Ambroise au cours de la célébration d'une messe à Milan, et son transport miraculeux à Tours aux obsèques de Martin. On entreverrait alors volontiers, dans le recours à cette thématique rapprochant le saint prélat italien de son homologue – qui, au haut Moyen Âge, devait acquérir le statut de protecteur de la monarchie franque – une correspondance directe avec la situation du sanctuaire milanais depuis 784 : celle d'une abbaye bénédictine dans la mouvance de la cour carolingienne. On en a donc récemment proposé la datation à l'approche de la fin du VIIIe siècle, mais une réalisation un peu plus tardive – vers le milieu du IXe siècle, comme on l'avait auparavant suggéré – demeure également plausible, dans la mesure où le même épisode martinien se trouve inclus dans le programme du revêtement d'autel conçu par l'évêque Angilbert (programme que nous évoquions ci-dessus au titre de la plastique).

Au nord des Alpes, la préservation des décors pariétaux s'avère nettement moins importante, mais cela ne dénote nulle désaffection à l'égard de programmes de ce type : le nombre inférieur des édifices conservés en élévation est sans doute seul en cause. On peut toutefois faire mention de quelques vestiges qui, soit par le répertoire dont ils procèdent, soit par l'emplacement où ils s'affichent, étoffent utilement notre panorama. Il s'agit d'abord de compositions purement ornementales, comme celles de la salle haute du « vestibule » (*Torhalle*) de l'*atrium* de l'abbaye de Lorsch. On a affaire, là, à une architecture en trompe-l'œil développée sur tout le pourtour du volume depuis le sol jusqu'à une hauteur légèrement supérieure à l'arc des fenêtres. Se superposent une zone à carreaux alternativement ocre, gris sombre et gris clair, évoquant les blocs quadrangulaires du parement d'un mur-bahut, et une colonnade ionique, puis une architrave à modénature complexe. L'ensemble s'inspire manifestement de la tradition la plus classique, dont des exemples bien connus des peintures pompéiennes nous offrent le modèle. Cet enracinement dans les schémas de l'Antiquité se trouve d'ailleurs confirmé par le traitement externe de ce même édifice, où l'association des colonnes, pilastres cannelés et arcs en mitre à un appareillage bichrome où se succèdent carrés droits, carrés sur la pointe et hexagones doit également beaucoup – en dépit d'une relative originalité de la présente combinaison – au répertoire gréco-romain. Quant à la datation de ce décor, longtemps considéré comme contemporain de l'érection du bâtiment dans les années 770, rappelons qu'elle reste difficile à préciser du fait de la remise en cause de la chronologie du complexe. On peut néammoins envisager une réalisation non postérieure au IXe siècle. L'incertitude est moindre, en revanche, dans le cas des peintures de la basilique d'Éginhard à Steinbach, récemment examinées en détail : on peut admettre sans peine qu'elles suivent immédiatement l'achèvement du gros œuvre, et remontent donc aux environs de 830. C'est à nouveau un décor à caractère architectural auquel on semble s'être initialement tenu, avec une frise de consoles en

71.
Auxerre, Saint-Germain, crypte. Vue générale avec les peintures (milieu du IXe siècle) ; au fond de la chapelle nord, scène d'Étienne parmi ses accusateurs.

70

perspective au-dessus des fenêtres, tout autour du vaisseau principal. Ainsi, il apparaît que l'aspect plutôt dénudé des volumes, impression que donnent la plupart des édifices aujourd'hui connus, ne correspond sans doute guère à la réalité de l'époque : sans même avoir forcément recours à la plastique proprement dite, les bâtisseurs pouvaient jouer du trompe-l'œil, et mettre à profit ce qu'ils avaient sous les yeux sur les parois des constructions antiques encore partiellement debout sur bien des sites.

Le décor peint des cryptes du chevet de Saint-Germain d'Auxerre confirme pleinement ces observations. En effet, les articulations des voûtes sont soulignées par tout un jeu de bandeaux et de guirlandes végétales, et certains éléments porteurs montrent des colonnes et des chapiteaux également factices. Mais ce programme se signale surtout à l'attention par ses représentations figurées. La distribution de ce qui en est conservé dénote un souci de correspondance étroite avec la nature des différents espaces. Ainsi, les deux oratoires symétriquement implantés au nord et au sud de la « confession », et respectivement dédiés à saint Étienne et saint Laurent associé à saint Vincent, accueillent des illustrations de la vie et de la glorification des grands diacres martyrs. Au nord, juste sous les voûtes, trois lunettes montrent la comparution d'Étienne devant le Sanhédrin, son extase au milieu d'une cohorte de juifs hostiles (avec, au-dessous, peut-être la signature de l'artiste, Fredilo), puis sa lapidation aux portes de Jérusalem, traduite par un magnifique élan vers la main de Dieu. Au sud, où la couche picturale est aujourd'hui beaucoup plus altérée, le cul-de-four de l'absidiole présente le couronnement de Laurent et Vincent par le Seigneur (suivant un schéma paléochrétien, notamment attesté dans la cathédrale de Poreč, en Istrie) ; et l'une des lunettes offre la représentation du palmier dont le Psaume XCI compare la floraison à celle du juste et qui, donc, est relié ici à l'évocation des martyrs. Enfin, les deux niches aménagées dans la partie

71

72

72.
Auxerre, Saint-Germain, peintures de la crypte. Scène de la lapidation d'Étienne, sur le mur latéral de la chapelle nord.

73.
Corvey, massif occidental de l'abbatiale. Peintures de l'ambulatoire de l'étage, avec la scène d'Ulysse et Scylla (867-885 [?]).

orientale du couloir circonscrivant la « confession » avec le tombeau de Germain accueillent, groupées par paires, des figures de prélats en pied : il s'agit à l'évidence d'évêques de la cité, dont l'image a pour but – outre de signaler la présence de leurs sépultures dans ces mêmes cryptes – d'insister sur la filiation à l'égard de leur prestigieux devancier sur le siège auxerrois (et éventuellement de souligner que la charge épiscopale « prolonge » celle des diacres exaltés dans les oratoires voisins). Cet ensemble, d'une très haute qualité dans la maîtrise du dessin et la subtilité des nuances dans une gamme restreinte aux ocres, au blanc et au gris, a, comme l'ont établi de minutieuses analyses des enduits de fond et des couches picturales, été réalisé en moments successifs. La documentation textuelle dont on dispose – au premier chef le témoignage du moine Heiric, contemporain de la mise en œuvre – permet cependant d'avoir l'assurance que la majeure partie de ce programme date, comme l'architecture de ces cryptes, d'entre 841 et 859 (les figures d'évêques, seules, devant probablement être placées un peu plus tard dans la seconde moitié du IX^e siècle).

Quant au pôle occidental de l'édifice cultuel, il était naturellement lui aussi susceptible de recevoir un décor pictural. Un exemple, au moins, nous en est parvenu : il s'agit de quelques restes dégagés en 1954, à la naissance des voûtes de l'ambulatoire circonscrivant la grande plate-forme de l'étage du *Westwerk* de Corvey. De prime abord, le thème semble insolite puisque l'on observe en partie basse la représentation d'une mer à l'antique, peuplée de divers poissons et de créatures fabuleuses, et que le principal fragment, en position légèrement supérieure, montre le combat d'un guerrier en tunique courte, avec lance et bouclier, et d'un être hybride à buste d'homme ceinturé de têtes de chiens et à queue pisciforme, étreignant d'un bras un autre personnage. On y a reconnu l'épisode homérique d'Ulysse et de Scylla, le monstre étant ici présenté

alors qu'il vient de se saisir de l'un des compagnons du héros. La geste de l'*Odyssée*, sous sa forme première, était évidemment ignorée des Carolingiens ; mais ils en avaient cependant eu un écho par le biais de l'œuvre des compilateurs de l'Antiquité tardive (en particulier celle du mythographe Fulgence, de la fin du Ve siècle) et, surtout, les religieux francs en avaient probablement conçu une interprétation chrétienne. Ainsi, Ulysse pouvait-il passer pour un archétype du sage qui, s'affranchissant de la menace d'une puissance destructrice après avoir su résister aux sollicitations pernicieuses des sirènes, voguait jusqu'au Salut sur les flots agités de l'existence terrestre (un texte émanant d'un jeune lettré des environs de 870 va d'ailleurs tout à fait dans ce sens). On s'explique alors aisément le développement de ces tribulations – d'ascendance formelle également classique, bien sûr – dans la partie périphérique de l'étage de ce *Westwerk* ; car rappelons que l'espace central était sans doute cantonné par les figures de stuc que nous mentionnions au titre de la plastique, figures qui pouvaient représenter des saints, et se trouver donc opportunément associées à l'aire où, les facteurs de trouble censés être abolis, régnait dans sa plénitude le Verbe divin. Si c'est bien ainsi qu'il faut interpréter les composantes du programme, la logique globale de ce dernier s'avérait absolue.

73

Complémentarité, interchangeabilité, fréquence relative des modes de décor

Dans ce tableau des principaux programmes décoratifs subsistants, nous avons souligné le cas de Saint-Benoît de Malles, pour lequel des éléments de stuc en nombre suffisant permettent de proposer une restitution de l'ensemble – et de la zone interne du chevet, tout particulièrement – qui met en évidence la parfaite complémentarité de la plastique et des plages picturales : à l'une revient d'opérer l'articulation de la surface, et aux autres de déployer l'essentiel de la thématique figurative. On peut supposer qu'il en allait ainsi dans bon nombre d'édifices. Mais certains exemples nous amènent à constater qu'une formule différente avait également cours : les éléments architecturaux en trompe-l'œil de la nef de Steinbach, des cryptes de Saint-Germain d'Auxerre ou de la salle haute de la *Torhalle* de Lorsch montrent que la peinture pouvait aussi se substituer au relief dans le rôle normalement imparti à ce dernier. Il n'est bien entendu guère facile de savoir ce qui a pu engager à telle ou telle des deux solutions, mais sans doute les spécialisations et les capacités des praticiens disponibles se trouvaient-elles le plus directement en cause.

46

70

Enfin, il faut avoir conscience que bien des églises, et naturellement les plus modestes, ne devaient guère bénéficier de traitements de cet ordre. La plupart des édifices que nous venons de mentionner correspondaient à des réalisations phares, dans leurs cadres régionaux respectifs. Et Malles, que ses dimensions réduites et sa configuration sommaire inciteraient à ranger dans les sanctuaires du plus bas rang, ne doit pas nous induire en erreur : par sa situation dans une aire d'importance stratégique de la zone subalpine, elle constituait – tout comme Saint-Jean de Müstair, dans son voisinage – une implantation de réelle importance.

La légitimité de l'image religieuse

Au moment de clore cette présentation, on ne saurait manquer de s'arrêter un instant sur la condition première de l'existence de tels programmes. Dans la mesure où cela nous ramène en amont du processus, on pourrait s'étonner que cette réflexion n'ait pas été développée plus tôt. Nous préférions cependant la différer, parce qu'elle touche tout autant à la production non monumentale dont il va être question dans les pages qui suivent. Ainsi, le lien qui s'établissait entre nos deux premiers volets par l'inclusion d'édifices cultuels au sein, déjà, des ensembles palatiaux, trouve-t-il ici son pendant – et son prolongement – par le biais de l'iconographie. L'insistance sur ces « ponts » n'est au demeurant nullement artificielle, car les concepteurs de l'époque ne cloisonnaient pas les réalisations qu'ils suscitaient en fonction des impératifs de l'exposé historique…

On a parfois tendance à oublier qu'au Moyen Âge, la polémique sur le développement d'une imagerie chrétienne n'est pas un phénomène spécifique à Byzance. Certes, la proscription officielle qu'a connue l'Empire d'Orient de 726 à 843 n'a pas eu d'équivalent en Occident. Pourtant, ce dernier s'en est trouvé quelque peu ébranlé aux temps et dans le milieu même qui nous occupent ; et cela dans le contrecoup de la tenue du concile de 787 à Nicée, aux portes de Constantinople (concile généralement dénommé « Nicée II », pour le distinguer de celui convoqué dans la même ville par Constantin le Grand en 325). Rappelons que la cour et le patriarcat d'Orient avaient alors opté pour le rétablissement de l'iconographie d'inspiration chrétienne, avant que la faction hérétique ne reprenne le dessus vers 815. À Rome, le pape contemporain de cette « rechute » devait d'ailleurs marquer ses distances, comme nous le soulignions. Mais dès la dernière décennie du VIIIe siècle, le souverain franc et ses conseillers avaient réagi à leur manière. Plusieurs études ont cerné les aspects successifs du débat que nous évoquerons brièvement ci-après. De 791 à 794, l'évêque d'Orléans Théodulf fut, à l'instigation de Charlemagne, le principal élaborateur des *Livres carolins* destinés à préciser le point de vue de la cour et, en 794, un synode réuni à Francfort en vit la proclamation. En réalité, les Francs n'avaient pas saisi l'esprit exact de Nicée II : ils assimilaient abusivement la décision des Orientaux à un véritable retour à l'idolâtrie, et faisaient donc valoir que, s'ils condamnaient bien l'attitude iconoclaste – un précédent synode à Gentilly, près de Paris, avait tranché en ce sens dès 767 –, ils ne s'insurgeaient pas moins contre toute valorisation excessive de l'image. Cette dernière ne devait conserver que le statut d'« outil » pédagogique à l'intention des illettrés,

comme l'avait d'ailleurs établi le pape Grégoire le Grand aux environs de 600, et en aucun cas ne devait-elle être perçue comme l'incontournable vecteur de l'accession à une réalité d'ordre supérieur. À cet égard, les images ne pouvaient se substituer aux reliques des saints, et moins encore, selon une progression croissante, aux vases sacrés de la célébration de la messe, à ce que véhiculent les Écritures, au symbole de la Croix, et à l'Eucharistie en tant que présence du Christ quotidiennement renouvelée. Vers 825, la diatribe rebondissait à la suite d'une profession de foi iconoclaste émanant non d'Orient, mais de l'évêque Claude de Turin (manifestement dans le sillage des hérétiques « adoptianistes » espagnols de la fin du VIII^e siècle). Un nouveau synode, tenu à Paris, réaffirma la doctrine officielle du milieu franc : une tolérance générale – sans plus – quant à la traduction figurative des aspects du dogme ; du moins était-ce l'expression d'une tendance majoritaire, dont témoignent les écrits de Jonas d'Orléans, de Dungal de Saint-Denis et de Walafrid Strabon, tandis qu'Agobard de Lyon allait à contre-courant. Plus avant dans le IX^e siècle, enfin, la présence de Jean Scot Erigène auprès de Charles le Chauve devait également contribuer à la justification de l'image ; mais sur une autre base, semble-t-il, et avec une connotation nettement plus positive : celle de la glose d'un passage de l'épître paulinienne aux Romains (I, 20). Car, comme on l'a pertinemment souligné, l'œuvre produite de main d'homme – soit un domaine dans lequel s'inscrit, entre autres, la représentation figurée du divin – s'y trouve cette fois bien mentionnée comme moyen de connaissance de celui-ci.

Les termes théoriques de l'évolution ainsi posés, il nous reste évidemment à voir si la réalité artistique s'y accorde vraiment. On a parfois tendu à l'envisager de la sorte, en insistant sur ce qui apparaissait comme une certaine retenue à l'égard de la représentation du Christ pour la période de 780 à 810 environ. Il fallait certes aussi tenir compte de l'attestation textuelle des *imagines* de l'abbatiale de Centula-Saint-Riquier, ainsi que des remarquables développements picturaux des sanctuaires subalpins de Müstair et Malles ; mais ces témoignages, de même que ceux offerts par les enluminures de divers manuscrits, devaient être rangés parmi les réalisations suscitées dans des cadres « provinciaux », moins touchés par les directives issues du milieu aulique d'Aix. On peut contester cette interprétation : rappelons que Centula avait à sa tête un proche du souverain, et nous avons également signalé que la région des Grisons et du Haut-Adige était de première importance pour l'extension de l'État franc vers l'Italie nord-orientale (les liens avec la cour aixoise de l'évêque de Coire, dans la juridiction duquel se trouvaient les sanctuaires en question, sont d'ailleurs parfaitement avérés). En fait, on doit plutôt tabler sur une relative indifférence de bien des commanditaires de l'époque à ce type de définition doctrinale : indifférence quant à une application directe, du moins, et la voie « moyenne » adoptée à Francfort

65-66, 68-69

conduisait à cela. Quelques prises de position individuelles pouvaient naturellement entraîner certains rejets ou distanciations à l'égard de l'image religieuse, et donc amener à opter pour des sujets très particuliers ; nous le constatons avec le programme conçu par Théodulf pour son oratoire de Germigny. Mais c'étaient probablement là des cas assez isolés. La volonté affichée du monarque franc d'une restauration de l'Empire romain d'Occident – un Empire qui, dans sa phase chrétienne, avait amplifié l'essor de l'iconographie religieuse – conditionnait de la façon la plus décisive l'alignement sur les modèles figuratifs de ce passé. Somme toute, l'incidence des discussions sur le bien-fondé de l'image s'avère minime quant à la poursuite de la production de celle-ci. Pour autant, il n'était pas inutile de préciser les nuances suivant lesquelles les contemporains appréhendaient les œuvres que nous venons de présenter, et celles que nous allons maintenant aborder.

12

3 Le trésor

Les pourvoyeurs | Les réalisateurs | Les œuvres

74.
Peigne d'ivoire dit « de saint Héribert » (troisième quart du IXe siècle), avec Crucifixion. Cologne, Schnütgen Museum.

Dans son acception aujourd'hui la plus courante, le « trésor » d'un sanctuaire – mais aussi, à l'occasion, celui qu'a pu se constituer un personnage ou une communauté de statut laïc – correspond à un rassemblement d'objets mobiliers à caractère précieux ; soit, pour l'essentiel, des pièces d'orfèvrerie ou d'argenterie, comportant éventuellement des gemmes ainsi que d'autres matériaux rares, comme l'ivoire. Cette définition peut sans conteste s'appliquer à bien des groupes d'œuvres que nous allons envisager ci-après. Elle s'avère cependant trop réductrice et nécessite plusieurs compléments. Il s'agit surtout de préciser la nature et la fonction des pièces en question, d'y associer certaines autres composantes que l'on ne songe pas toujours à ranger dans la même catégorie, et de tenter d'approfondir la signification globale de ces ensembles aux yeux des contemporains.

Pour ce faire, il faut se reporter aux sources de l'époque, qui sont assez diverses. On dispose d'une part de listes se voulant exhaustives, comme celle des biens en possession de grand monastère de Centula-Saint-Riquier, dressée en 831 ou encore celle, incluse dans un récit composé au début du XIIe siècle, de ce que les moines de Noirmoutier avaient acheminé à Tournus en 875 avec les reliques de saint Valérien. D'autre part, il existe des dénombrements partiels, comme celui consignant ce que le roi Eudes avait prélevé à l'abbaye de Saint-Denis entre 893 et 898. Les chroniques épiscopales ou abbatiales livrent également de très utiles informations quant aux enrichissements – ou détournements – survenus sous tel ou tel dignitaire (le *Liber Pontificalis* de l'Église de Rome constitue à cet égard une véritable mine de renseignements et, en Gaule franque, des compilations comme la geste des évêques d'Auxerre en offrent l'équivalent). Au détour d'une vie de saint encore – celle d'Ansbert et celle d'Ouen pour Rouen, dans leurs versions des VIIIe-IXe siècles – sont évoquées certaines pièces. Dans les plus hautes sphères du pouvoir, on ne manquait d'ailleurs pas non plus de se préoccuper de la situation du mobilier des sanctuaires : en 853 notamment, un capitulaire émis à Soissons enjoignait aux envoyés du souverain

(les fameux *missi dominici*) d'établir des inventaires des trésors qu'ils seraient amenés à visiter, et exigeait des prélats nouvellement affectés qu'ils fassent de même lors de leur prise de charge. Enfin, et cela touche particulièrement le milieu laïc, des testaments détaillés font état de collections d'objets de première importance, renvoyons à celui du duc Évrard de Frioul, de 863-864.

Que ressort-il de cette documentation relativement aux points que nous soulevions au début ? Concernant la désignation des pièces, on évoque le plus souvent des calices et des patènes, des récipients divers, des chandeliers et autres éléments de luminaire, des croix, des reliquaires, des encensoirs, à l'occasion des « tablettes » (diptyques d'ivoire ?), des couronnes destinées à être appendues à des baldaquins, ainsi que des éventails ou des « ornements » de nature exacte non spécifiée, également des parures vestimentaires, et surtout des livres. Pour ces derniers, il s'agit évidemment de ceux dont la reliure s'agrémentait d'un travail d'orfèvrerie que pouvaient encore rehausser des plats d'ivoire, mais aussi de ceux dont le traitement du texte lui-même et les enluminures étaient propres à conférer au manuscrit un caractère somptuaire (l'inventaire de Centula mentionne ainsi un recueil d'évangiles en lettres d'or). On fait par ailleurs fréquemment état d'autels, dont certains possédaient un revêtement de métal précieux incluant des gemmes ; ces éléments sont bien sûr absolument majeurs mais – sauf pour les autels portatifs – nous entrons avec eux dans le domaine des installations fixes qu'à ce titre, précisément, il nous a semblé plus opportun d'envisager avec les autres aménagements des espaces où ils s'implantaient. La distinction ne s'opère d'ailleurs pas si aisément, d'une catégorie à l'autre : le même inventaire de Centula indique que trois dais d'autel étaient confectionnés d'or et d'argent, alors que notre panorama du décor monumental nous a conduits à évoquer d'autres de ces *ciboria* en pierre, simplement. On constate de plus, dans cette documentation carolingienne, un certain désordre dans l'énumération des pièces, ce qui détonne sensiblement à l'égard de ce qui était souvent de règle à la fin de l'Antiquité : ainsi, les énoncés des dotations impériales aux grands sanctuaires paléochrétiens séparaient clairement les objets à destination « ministérielle » (c'est-à-dire véritablement cultuelle) avec, au premier chef, les calices et patènes propres à la célébration eucharistique, de multiples autres composantes valant essentiellement pour ce qu'elles pouvaient conférer d'apparat, et pour leur teneur même en métal précieux. À l'époque romane, on devait réintroduire une classification stricte entre *vasa sacra et non sacra*, mais les temps qui nous occupent n'en offrent pas encore de témoignage très explicite. Un autre aspect par lequel, en revanche, la continuité se vérifie est l'insistance avec laquelle on s'attache à relever ce qui constituait la richesse pécuniaire des pièces : soit principalement par l'indication des matériaux, que complétaient parfois l'indication du poids et le dénombrement des gemmes. Il faut, à ce propos, mesurer le rôle capital que jouait la thésaurisation d'objets en métal précieux – ou de ce qui pouvait y être assimilé – au cours de la longue période comprise entre l'Antiquité classique et le Moyen Âge tardif, période marquée par une indéniable stagnation, entre ces deux temps de circulation monétaire assez intense. De fait, on n'hésitait pas à puiser dans les réserves constituées par les trésors, si quelque nécessité y contraignait. Renvoyons, par exemple, au cas bien étudié de Rouen : si la population locale souffrait de disette liée à une mauvaise récolte ou lorsqu'un impôt exceptionnel était levé par le roi – notamment par Charles le Chauve pour payer des rançons aux envahisseurs normands dans les années 860 –, l'évêque était amené à opérer diverses ponctions dans le trésor de sa cathédrale, quitte naturellement à remplacer les objets aliénés dès que la situation redevenait prospère.

On ne saurait bien entendu en rester à cette seule connotation matérielle du trésor. Le souci de magnification du service divin, et donc l'impératif de déployer dans ce cadre ce qui en apparaissait le plus digne, déterminaient très largement l'extrême intérêt que l'on accordait à ces ensembles. Et par-delà le caractère fonctionnel des objets les plus directement impliqués dans l'accomplissement de tel ou tel acte liturgique, il importait encore que l'éclat de ces mêmes pièces – et de toutes celles constituant de manière générale l'« ornement » de la cérémonie – exprime la transcendance de ce qui procède de la sphère céleste. C'est là que les matériaux, les formes et les couleurs du mobilier d'église trouvaient l'essentiel de leur justification. On a pu, à ce sujet, renvoyer au *Rational des divins offices* composé par Guillaume Durand vers la fin du XIII^e^ siècle, mais reprenant nombre d'observations émises par l'évêque carolingien Amalaire de Metz : tout un jeu d'analogies spirituelles était induit par ces divers aspects somptuaires – et ouvragés – des œuvres.

Il est toutefois une constante dans les sources textuelles évoquées ci-dessus et dont ces considérations sur les objets ne doivent pas nous détourner : la mention des reliques, qui bien sûr étaient appréhendées comme les composantes les plus authentiquement sacrées du trésor. Nous disposons ainsi de l'éloquent témoignage du soin que portaient en priorité les moines de Noirmoutier aux restes de saint Valérien lors de leur pérégrination jusqu'à Tournus. Dans ces conditions, il est d'ailleurs plus facile de comprendre que l'éventuelle aliénation d'un reliquaire, lors de circonstances comme celles mentionnées à propos de Rouen, ait pu être aisément résolue : le contenu importait bien davantage que le contenant… Cependant, nous voudrions surtout insister sur ce caractère fondamental des reliques dans la mesure où elles constituaient l'un des facteurs essentiels de la valeur mémoriale du trésor (notion sur laquelle se sont penchés notamment des historiens allemands, en ces dernières décennies). Ce phénomène semble en effet marquer un tournant assez décisif aux temps qui nous occupent. Il s'agit d'un sensible affermissement, à côté de la mémoire « temporelle » d'un établissement (qui se concrétise également à cette même époque, avec l'apparition des cartulaires regroupant toutes les chartes et autres documents ayant trait à la gestion), de sa mémoire « spirituelle ». Celle-ci est en grande part fondée sur le souvenir des saints

qui, parce qu'ils se trouvent aux origines du sanctuaire qui abrite leurs restes ou parce que leurs reliques y ont été introduites à un moment donné, peuvent être considérés comme ses protecteurs ; et elle repose également, fût-ce de manière secondaire, sur les diverses pièces du trésor en tant qu'éléments dont le sanctuaire s'est vu enrichi par le zèle de tel évêque ou abbé, comme par les largesses de tel autre donateur religieux ou laïc, qu'il convient donc de garder en mémoire : les injonctions royales pour la constitution d'inventaires des trésors, du type de celle du capitulaire de Soissons, vont absolument dans ce sens.

Dans les lignes qui précèdent, ce sont les trésors d'église dont il était naturellement question. Il reste à s'interroger sur la nature et la conception spécifiques du trésor laïc, dont nous avons vu que les sources attestaient aussi l'existence. Quant aux catégories d'objets, il n'est pas assuré que l'on doive tracer une frontière bien nette : les pièces à caractère véritablement cultuel avaient en effet également place dans le trésor d'un souverain ou d'un haut dignitaire non clerc, pour le service de son oratoire personnel ; à l'inverse, des vaisselles d'apparat sans signe particulier de destination liturgique pouvaient fort bien échoir à un sanctuaire (dès l'époque mérovingienne, s'était d'ailleurs instauré l'usage de legs ou dons de ce genre, de prélats comme de grands laïcs à un trésor d'église). Et puisque dans le cadre de la chapelle, du moins, d'un personnage privé, on revenait pleinement dans le champ du sacré, le lot des pièces qui y étaient affectées revêtait une signification du même ordre que dans tout autre contexte religieux. Certes, la détention d'objets précieux par un prince, ceux qui lui étaient offerts pour l'honorer ou ceux dont il gratifiait lui-même certains de ses pairs ou de ses vassaux, entraient essentiellement dans le jeu d'une symbolique de pouvoir et nous ne manquerons pas, bien sûr, de le relever partout où il y aura lieu de le faire. Mais puisque, dans leur majorité, ces mêmes objets ressortissaient d'une typologie religieuse et/ou incorporaient une iconographie chrétienne, nous ne les dissocierons pas des autres dans la présentation.

Les pourvoyeurs

Un trésor comportait fréquemment des pièces d'origine plus ou moins ancienne. Les études des inventaires et autres documents relatifs au trésor de l'abbatiale de Saint-Denis ont bien mis en lumière les principales « strates » de la constitution de celui-ci et, pour ce qui est de son état à la période qui nous concerne, on voit que plusieurs pièces majeures – dont la fameuse croix de saint Éloi – remontaient au règne de Dagobert (629-639). Mais ce sont naturellement les dons d'œuvres nouvelles intervenus au cours de la seconde moitié du VIII[e] siècle et au IX[e] siècle qui, relevant en propre de la production carolingienne, nous intéressent ici.

L'exemple de Dagobert – qui s'inscrit dans le sillage des empereurs chrétiens de la fin de l'Antiquité, et du premier roi mérovingien Clovis – nous amène à envisager d'abord l'action des principaux souverains. Quant à Charlemagne, sa réputation de donateur peut paraître bien établie si l'on évoque les nombreux établissements qui se sont enorgueillis de posséder quelque pièce – voire plusieurs – témoignant de sa générosité. Mais la vérification dans les sources et l'analyse des œuvres contraignent à fortement nuancer le propos. Pour revenir au cas de Saint-Denis, une
75 grande croix et une somptueuse parure d'autel (l'« escrain ») doivent en fait être considérés comme des dons de Charles le Chauve. Et, comme cela a pu être montré dans le cadre d'une enquête menée pour le territoire entier de la Neustrie, peu d'objets – et peu d'établissements, hormis les grands monastères de Chelles et Centula-Saint-Riquier alors tenus par des proches de Charlemagne – semblent réellement concernés par les largesses de l'illustre empereur. À Rome, en revanche, il ne devait pas négliger de gratifier Saint-Pierre-du-Vatican, comme Saint-Paul-hors-les-murs et Sainte-Marie-Majeure, de magnifiques objets d'orfèvrerie. Quant à son fils et successeur direct Louis le Pieux, on rappellera le don qu'il fit à Saint-Médard
129-130 de Soissons du célèbre manuscrit des Évangiles éponymes ainsi que d'un calice et d'une patène (tous réalisés en fait à l'époque de Charlemagne). Après 840, les initiatives de Charles le Chauve paraissent bien devoir l'ériger en un « mécène » royal sans rival, en l'état de nos connaissances : indépendamment de Saint-Denis, les monastères ou sièges cathédraux de Chartres, Laon, Arras, Saint-Omer, Redon ou Metz lui sont sans doute redevables de dons de première importance. On n'oubliera pas non plus ses
99-101 cadeaux à Rome (la fameuse bible de Saint-Paul-hors-les-murs, et peut-être la
89-90 chaire d'ivoire dite « de saint Pierre »). C'est ensuite Arnulf qui prodigua ses libéralités à Saint-Emmeram de Ratisbonne vers la fin du IX[e] siècle. À cet égard, on dispose d'ailleurs de l'exceptionnel témoignage d'une peinture
77 représentant les objets en question dans un manuscrit ottonien, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque d'État de Munich et provenant d'un autre monastère de la ville. Enfin, pour en terminer avec les personnalités du plus haut rang, il faut noter que les papes de l'époque, notamment Léon III, puis Pascal I[er] dont on signalait déjà les entreprises dans le domaine monumental, se sont également préoccupés d'accroître le patrimoine mobilier des grands sanctuaires romains ; renvoyons là aux listes du *Liber Pontificalis*, ainsi qu'aux remarquables pièces conservées du trésor de la
86 chapelle *Sancta sanctorum* du Latran.

En ce qui concerne les seigneurs de rang éminent, les sources s'avèrent un peu moins prolixes. Elles fournissent tout de même certaines données ; cela notamment pour Éginhard, conseiller de Charlemagne puis de Louis le Pieux, à l'origine de l'introduction de reliques et de précieux reliquaires à
87 Seligenstadt et à Saint-Servais de Maastricht ; ou encore pour le prince breton Salomon, qui reconstitua après 875 l'essentiel du trésor que venaient de piller les Normands à Saint-Sauveur de Redon. Les hauts dignitaires religieux ont bien entendu également œuvré à l'enrichissement des établissements dont ils avaient charge : ainsi les évêques Althée à Sion en

Valais (pour le beau reliquaire émaillé des environs de 800, conservé *in situ*), 84
Halitchaire à Cambrai (pour les « tables » d'ivoire rapportées d'une mission à Constantinople en 828, et remontées en plats de reliure d'un manuscrit), Hincmar à Reims (pour de nombreux objets cultuels, tissus et vêtements liturgiques, ainsi qu'une grande châsse-reliquaire, après 845) et, dans le contexte monastique, l'abbé Anségise (notamment pour un hanap à Luxeuil, puis un calice à Fontenelle-Saint-Wandrille, au premier tiers du IXe siècle). Ce ne sont évidemment là que quelques exemples de pratiques sans doute assez largement répandues dans ces milieux. Ajoutons que des clercs de statut inférieur pouvaient à l'occasion apporter une substantielle contribution : en témoigne le calice de cuivre doré au nom du prêtre Grimfrid, autrefois conservé au prieuré de Saint-Martin-des-Champs à Paris et datant probablement de la première moitié du IXe siècle.

Ces diverses donations répondent parfaitement à ce que nous évoquions à propos du rôle et de la signification des trésors. Quelques observations complémentaires peuvent encore trouver place ici, en rapport avec les attaches personnelles de tel ou tel de ces pourvoyeurs, et aux multiples destinations des largesses de certains d'entre eux. Le nombre élevé des objets offerts à Saint-Denis par Charles le Chauve découlait de son statut d'abbé laïc du grand monastère, et Éginhard œuvra au même titre à Seligenstadt et à Maastricht. Quant aux dons de Charlemagne à Rome, il ne fait guère de doute qu'au-delà du bénéfice eschatologique qu'il en escomptait, c'était un moyen concret de signaler son immixtion dans les affaires – temporelles et spirituelles – de la cité pontificale. Charles le Chauve agit exactement de même lors de son propre couronnement impérial en 875, et ses marques de générosité en des lieux plus ou moins aux marges de son royaume – à Redon ou à Metz – correspondaient certainement aussi au désir d'affirmer une tutelle politique contestée.

Les réalisateurs

Quant au statut, aux capacités et aux lieux d'intervention d'un artiste de l'époque, le témoignage le plus explicite nous est fourni par la chronique de Saint-Gall, et plus précisément par le passage relatif à la période courant de 883-884 à 972, rédigé à partir de données sans doute assez fiables par un moine dénommé Ekkehard au milieu du XIe siècle. Ce texte évoque la personnalité d'un certain Tuotilo, dont la naissance peut être située aux environs de 850 et la mort en 913. Tuotilo était lui-même moine de son état, attaché au grand monastère alpin. Indépendamment de ses talents de poète et de musicien, on fait mention de son habileté en tant qu'orfèvre : il avait en particulier réalisé d'importants ouvrages relevant de cette technique à Mayence (une croix et un autel mariaux, plus un lutrin) et à Metz (un Christ en majesté, probablement). On loue encore ses talents de peintre (sans spécifier d'œuvre particulière, mais certains ont proposé de lui attribuer les miniatures les plus remarquables du fameux *Psalterium aureum* 114-115 de la bibliothèque de Saint-Gall). Il était enfin également apte à la sculpture de l'ivoire, puisque les deux plaques montées en plats de reliure de 144 l'*Evangelium longum* (lui aussi conservé à la bibliothèque de Saint-Gall) ont été façonnées par lui.

Ces données, susceptibles d'être confrontées avec quelques autres sources – tout comme avec ce que nous avons pu signaler dans l'examen d'œuvres monumentales ou de dispositifs liturgiques fixes – appellent certaines remarques. L'état de moine que – d'après son vêtement dans sa représentation face au saint éponyme – le *magister phaber* Vuolvinus de 58 l'*antependium* de Saint-Ambroise de Milan avait en commun avec Tuotilo, pourrait bien avoir été partagé par d'autres praticiens de ce temps. Aux siècles postérieurs, du moins, c'était le cas de plusieurs enlumineurs dont les noms nous sont connus (l'abbé Odbert de Saint-Bertin aux environs de l'an mil, un certain Hugo en milieu anglo-normand vers 1100, ou Sawalon de Saint-Amand une cinquantaine d'années plus tard). Cela ne saurait surprendre, au vu de l'importance des foyers monastiques comme centres spirituels et donc de la nécessité – à commencer pour leurs besoins propres – de nombreux livres et objets divers d'usage cultuel. Rappelons d'ailleurs que 44 le plan « idéal » de Saint-Gall ne manquait pas de prévoir, outre un *scriptorium* pour la copie des manuscrits à proximité immédiate du chœur oriental, un atelier d'orfèvrerie, parmi les implantations artisanales du secteur sud-est. Cependant, il n'est bien entendu pas exclu que des laïcs au service du monastère aient aussi exercé des activités de cet ordre.

Le second point sur lequel nous souhaitons attirer l'attention est la pluralité des techniques que devaient maîtriser quelques artistes. L'éventail des aptitudes de Tuotilo apparaît des plus ouverts (du moins pour, semble-t-il, les réalisations de petit format). Dans ces conditions, l'étroit apparentement stylistique, maintes fois relevé, entre des peintures de manuscrits, des sculptures sur ivoire et/ou des pièces d'orfèvrerie n'implique pas forcément que ces œuvres soient issues d'un groupe constitué de plusieurs praticiens formés aux mêmes méthodes, et s'influençant mutuellement sous l'égide d'un même mentor : un seul individu peut fort bien en avoir été l'auteur.

Le troisième aspect qui nous retiendra est la mobilité de l'artiste. Les villes de Mayence et de Metz, pour lesquelles se trouvent attestées des réalisations de Tuotilo, sont passablement distantes de Saint-Gall ; et, à notre connaissance, aucun lien institutionnel direct n'existait entre ces deux sièges archiépiscopaux, ni entre les autres établissements religieux de ces mêmes cités et le monastère alpin. C'est donc probablement par le seul écho de sa renommée – dont l'archevêque de Mayence, Hatto dut avoir vent par l'intermédiaire de Salomon, alors abbé de Saint-Gall et avec lequel il entretenait une étroite amitié, aux dires d'Ekkehard – que notre moine s'est vu appeler si loin de son foyer d'attache. À l'évidence, les commanditaires en question n'avaient fait appel à lui que parce qu'il s'agissait de la réalisation d'œuvres de prestige, pour lesquelles seul un praticien des plus

expérimentés pouvait donner satisfaction. Mais en réalité, ce degré de haute qualité s'applique également à la plupart des productions dont nous traitons ici ; et il y a fort à parier que nombre d'entre elles sont nées des mains de grands artistes, dont on ne disposait probablement pas en permanence. Ces maîtres réputés devaient alors se déplacer, comme ce fut le cas aux temps postérieurs (renvoyons ainsi à l'exemple de ce peintre italien œuvrant vers l'an mil pour Otton III à Aix-la-Chapelle, puis à Liège). Dans ces conditions, il apparaît assez vain de tenter l'attribution de telle ou telle pièce à un centre bien déterminé ; ou alors avec de grandes nuances, car si la nature même de l'objet et son programme iconographique relèvent du commanditaire – lequel peut effectivement être « localisé » par son appartenance à un milieu donné, aulique, épiscopal ou monastique –, le style procède bien davantage de la formation et de la personnalité du praticien, et peut donc souvent impliquer une toute autre origine. Ainsi s'explique, par exemple, la coexistence de courants artistiques si tranchés dans l'enluminure habituellement rattachée à la cour de Charlemagne au début du IXe siècle (soit entre les Évangiles dits « du Couronnement », d'Aix-la-Chapelle et de Xanten d'une part et ceux de Saint-Médard de Soissons, de Trèves – au nom d'Ada – et de Lorsch d'autre part). 133 129-130 132

Le quatrième enseignement majeur de la chronique de Saint-Gall touche à l'activité spécifique d'ivoirier. Le texte indique très précisément que, parmi les pièces en possession de l'archevêque de Mayence confiées à l'abbé Salomon (lors d'un voyage en Italie au cours duquel le prélat rhénan devait périr), se trouvait notamment un diptyque vierge de toute sculpture : celui que Salomon devait remettre à notre moine pour qu'il le taille et le monte en reliure de l'*Evangelium longum*, comme nous le mentionnions ci-dessus. Il n'est pas superflu de noter que, par ailleurs, le récit d'Ekkehard ne fait aucun état de travail de ce matériau par Tuotilo ; et c'est de peintre et d'orfèvre, rappelons-le, qu'il le qualifie expressément. Il en résulte que Tuotilo n'était qu'un ivoirier « occasionnel » : les deux plaques de l'*Evangelium longum* furent peut-être bien les seules qu'il eut jamais à façonner (ce que lui permettait, évidemment, sa maîtrise du dessin et du modelé dans les techniques qu'il pratiquait couramment). Il ne faut guère s'en étonner dans la mesure où, depuis la fermeture quasi totale des voies d'approvisionnement en ivoire brut d'Afrique ou d'Asie à la fin de l'Antiquité, on ne disposait plus de ce matériau en quantité notable, en Occident. En témoignent, pour les temps carolingiens justement, plusieurs volets de diptyque d'époque romaine resculptés au revers, ou dont la minceur trahit l'abrasion des reliefs d'origine avant retaillage. Dans le même sens, il faut attirer l'attention sur le cas d'un plat de reliure représentant l'Ascension du Christ, conservé au musée de Veste Coburg, et dont l'examen révèle que pas moins de neuf fragments avaient été nécessaires pour constituer un élément de format pourtant modeste. Certes, quelques sources textuelles évoquent d'importantes réalisations en ivoire ; on peut cependant conjecturer qu'il s'agissait plutôt d'os… En tout cas, la sévère carence de matériau brut interdit d'envisager le développement vraiment suivi d'un artisanat d'ivoirerie à l'époque qui nous occupe. À notre avis, cela vaut même pour le groupe le plus nombreux d'œuvres stylistiquement apparentées : soit celui que, depuis l'établissement du *corpus* fondamental au début du XXe siècle, on a coutume de réunir sous l'appellation « seconde école de Metz », caractérisée par l'allure robuste et statique de ses figures. Notons qu'au demeurant, si l'on en retranche les pièces qui se trouvaient d'emblée considérées comme plus ou moins « dérivées » d'un noyau assez cohérent, il ne s'agit que de vingt-cinq à vingt-six numéros dans le *corpus* en question. On a aussitôt suggéré un relatif éclatement de cet ensemble, en variant de manière sensible les datations attribuées à telle ou telle pièce (de la fin du IXe au plein Xe siècle) ; et cet éclatement s'est vu confirmé par une étude formelle approfondie dans les années soixante-dix, étude qui distingue quant à elle quatre sous-groupes dont trois se subdivisent à leur tour. Au total, le lot le plus considérable de pièces présentant une facture véritablement homogène ne s'élève qu'à six unités, c'est-à-dire qu'un seul et unique praticien peut parfaitement les avoir sculptées. Notons aussi que, si l'on reprend en compte l'intégralité du groupe, nos propos sur la carence du matériau brut ne sont pas forcément contredits : on peut tout à fait concevoir que dans un cadre régional politiquement, religieusement et artistiquement important, comme l'était la Lotharingie au cours de ces décennies, il ait été possible de rassembler (ou de récupérer pour les retailler) assez d'éléments pour parvenir à une production de cet ordre encore modeste ; et n'oublions pas que la plaque à l'Ascension de Veste Coburg, dont nous signalions aussi le montage de fragments rapportés, appartient justement à l'un des sous-groupes de cette « seconde école de Metz ». 143 144 143

L'activité des ivoiriers avait en outre été immédiatement reliée à celle des enlumineurs ; cela se justifie toujours, dans la double mesure où l'on a très souvent affaire à des plats de reliure de manuscrits, et où les analogies stylistiques – susceptibles de résulter de l'intervention des mêmes artistes – s'avèrent parfois frappantes ; il en va ainsi pour les peintures des Évangiles de Lorsch et les ivoires de leurs plats, au traitement graphique très complexe ; ou, en considérant alors la même propension au dynamisme, pour celles des Évangiles de l'archevêque rémois Ebbon (et les dessins à la plume du psautier d'Utrecht) et les ivoires du groupe dit « Liuthard » (d'après le nom du scribe du psautier de Charles le Chauve, livre encore pourvu de ses plats d'origine). Quant aux pièces de ce dernier groupe, il est vrai que le décalage de quelque quarante ans avec les enluminures auxquelles elles s'apparentent a posé problème : on avait même songé à un réemploi de ces ivoires, que l'on faisait alors remonter au temps de Louis le Pieux, dans les années 860-870 ; mais il a été objecté à cela que des divergences de style assez sensibles, malgré tout, justifiaient un tel écart. Il est, au fond, d'autant plus difficile de se forger une certitude que l'on ignore tout de la durée d'activité d'un artiste ; celle-ci a pu être parfois fort brève, mais il n'est pas exclu 132,131 134-135 106 107-108

que certains praticiens aient été à l'œuvre durant plusieurs décennies (renvoyons là encore à l'exemple de Tuotilo, qui semble avoir vécu une bonne soixantaine d'années) ; et la question se complique encore dans la mesure où il est tout aussi impossible de juger du degré d'évolution – sans doute très variable – du « faire » de chacun…

Mais indépendamment de ces recoupements d'une technique à l'autre, il est nécessaire de s'attarder sur le cas des peintres en tant que tels. L'historiographie germanique et française a opéré une classification par « écoles », liant l'activité de ces peintres à des *scriptoria* implantés – tout comme les ateliers d'orfèvrerie que nous évoquions ci-dessus – à proximité immédiate des grandes résidences royales (à Aix-la-Chapelle au premier chef) et dans les grands centres épiscopaux ou abbatiaux. Mais la distinction des travaux du copiste et du peintre nous semble devoir être bien davantage soulignée qu'elle ne l'est parfois ; car s'il n'est pas exclu que celui qui calligraphiait le texte d'un manuscrit en ait de plus réalisé l'illustration, on peut – et préférentiellement, sans doute – envisager la dissociation radicale des deux opérations ; nos remarques à propos de l'itinérance de certains artistes concernent aussi les peintres ! Et de fait, même s'il s'avère impossible d'évaluer l'importance numérique de ce qui nous est parvenu à l'égard de ce que l'on a pu réaliser, il est évident que les manuscrits enluminés ne représentaient qu'une minorité des ouvrages produits. Aux fins utilitaires de l'étude individuelle et de l'office sacré convenaient des livres ne comportant que le texte, livres à la multiplication desquels étaient commis les moines du *scriptorium*. Seuls les exemplaires d'apparat – ceux d'usage festif, réservés au trésor ou destinés à un haut personnage – recevaient un décor plus ou moins développé ; et c'est souvent pour l'élaboration exclusive de celui-ci que l'on devait faire appel à d'authentiques artistes, éventuellement venus de l'extérieur. Malheureusement, leur identité nous échappe, car les poèmes de dédicace ne nous transmettent (à l'occasion) que les noms des scribes : ainsi Godescalc pour l'évangéliaire éponyme, les frères Beringar et Liuthard pour le *Codex aureus* de Saint-Emmeram de Ratisbonne, et éventuellement le prêtre Démétrius (Grec au nom latinisé, donc, peut-être venu d'Italie pour œuvrer à Aix) signataire d'un folio des Évangiles « du Couronnement ». Au reste, cet anonymat des peintres s'inscrit dans la plus pure logique de l'époque puisque, comme nous le relevions au sujet de la controverse doctrinale avec Byzance, les théoriciens carolingiens n'ont pas manqué de faire valoir que ce qui procédait le plus directement de la parole de Dieu – soit le texte transcrivant ou commentant cette parole – primait infiniment sur l'image.

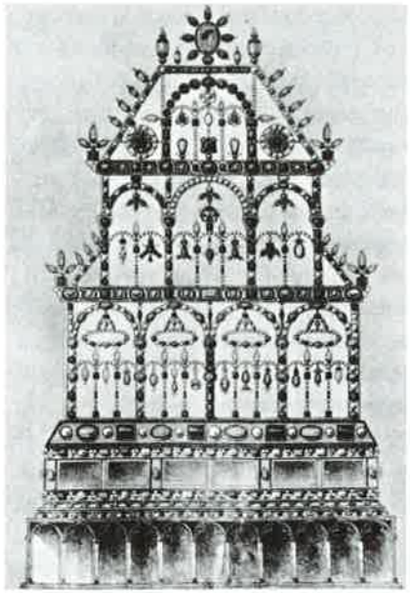
Les œuvres

Pour rester cohérent avec la présentation des dispositifs non véritablement « mobiliers » que nous avons privilégiée dans la partie traitant du sanctuaire, nous évoquerons les diverses composantes du trésor en fonction de leur nature et de leur usage, et non au regard des techniques dont ils relèvent. Il nous semble, ainsi, légitime de réunir avec les reliquaires d'orfèvrerie, les coffrets d'ivoire ayant pu avoir la même destination, et de ne pas dissocier l'examen des peintures d'un livre liturgique de celui de ses plats de reliure métalliques ou, le plus souvent, d'ivoire, ce qui, naturellement, ne nous empêchera pas de prolonger le commentaire iconographique et stylistique de chaque pièce par les remarques qui s'imposent quant à ce que peut induire la spécificité du matériau. Ce parti général nous affranchira également du cadre traditionnel des « écoles » ou « ateliers », nous en revendiquons d'ailleurs d'autant plus la licence que les conditions de la production – comme il apparaissait ci-dessus – des œuvres vraiment majeures amènent à se défier d'une référence systématique à ces notions.

La parure et le service de l'autel

Il s'agit ici de réalisations conçues pour magnifier le support de la célébration eucharistique, point focal de l'aire cultuelle. Certes, les
56 *antependia*, tels celui de Saint-Denis, ou le revêtement intégral de l'autel de
57 Saint-Ambroise de Milan, visaient aussi absolument à ce but. Nous compléterons le panorama avec les pièces vraiment amovibles entrant, à notre sens, davantage dans ce que nous désignons comme le trésor.

Le premier objet qui s'offre à nous est ce que les inventaires des XVI^e^-XVII^e^ siècles de Saint-Denis dénomment l'« escrain de Charlemagne », autrefois installé sur l'autel principal de l'abbatiale. Il a été détruit en 1794,
75 mais nous il est bien connu par un dessin aquarellé, exécuté juste avant le démontage. Cette sorte de triple portique surimposée à une base rectangulaire (modifiée vers 1400 pour être adaptée en reliquaire) atteignait environ un mètre de haut, pour une largeur de quelque 80 cm ; son armature d'or était agrémentée de près de sept cents perles et de plusieurs centaines de pierres précieuses montées en bâtes ou en pendentifs ; tout au sommet se trouvait une superbe intaille antique en réemploi, gravée du profil de Julie, fille de l'empereur Titus, et qui, avec les neuf cabochons de saphir qu'on lui adjoignit en couronne à l'époque carolingienne, est le seul élément aujourd'hui conservé (au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de France). Dépourvue par ailleurs de toute imagerie figurative, cette composition très complexe n'en incorpore pas moins un véritable message : par la symbolique des nombres d'abord, dans la mesure où l'ensemble jouait sur des subdivisions verticales et horizontales impliquant des chiffres à connotation sacrée (en particulier le trois évoquant le dogme trinitaire, le quatre correspondant aux évangélistes comme à tout le système des quaternités régissant l'organisation de l'univers, et leur multiplication renvoyant au nombre des prophètes ou des apôtres) ; la partition en arcades, privilégiant la forme architecturale la plus propre à définir un espace de nature ou d'imprégnation divine (rappelons les collèges apostoliques



75.
« Escrain de » Charlemagne (troisième quart du IXe siècle, avec modification de la base vers 1400). Dessin d'É.-É. de Labarre, en date de 1794. Paris, BNF, Cabinet des Estampes, Le 38 c. 76.

Ciborium d'Arnulf (fin du IXe siècle), Munich, Schatzkammer der Residenz.

accostant le Christ dans un cadre de ce type, sur les sarcophages paléochrétiens) était tout aussi signifiante ; les couronnes appendues aux arcades du registre inférieur renvoyaient quant à elles aux ornements qu'il était souvent d'usage d'associer aux dais d'autel, depuis l'époque constantinienne ; et l'intaille sommitale, enfin, qui se distinguait en tant que seul élément à représentation anthropomorphe, culminait à l'instar de Dieu au faîte de l'édifice de la Création. On avait donc affaire, de toute évidence, à l'une des réalisations les plus parfaitement fondées sur le principe de traduction abstraite de l'Ordre du monde, dont de solides études ont bien souligné l'extrême importance dans diverses pièces d'orfèvrerie du haut Moyen Âge. Malgré sa dénomination postérieure, cette œuvre, exceptionnelle par sa richesse et la singularité de sa structure, a vraisemblablement été offerte à Saint-Denis par Charles le Chauve plutôt que par Charlemagne. On a en effet relevé certains traits de sa facture – bâtes « en gouttière » bordées de filigranes, corolles de feuillage sertissant plusieurs cabochons, saphirs montés à jour et fixés debout, etc. – que l'on retrouve sur d'autres productions du milieu ou du troisième quart du IXe siècle. Le problème de son emploi initial n'est hélas pas entièrement résolu, car ce n'est pas avant le XIIe siècle que sa présence sur l'autel de l'abbatiale se trouve attesté ; il n'est cependant pas exclu qu'il en ait été ainsi dès l'origine.

Les dais, auxquels nous venons de faire allusion à propos des couronnes, constituaient une parure d'autel vraisemblablement plus fréquente que l'« escrain » de Saint-Denis. Mais, comme les *antependia*, ils constituaient des dispositifs fixes, et nous renvoyons donc au chapitre traitant des aménagements monumentaux du sanctuaire. Ajoutons simplement ici

que certains de ces dais – comme celui que la chronique de Saint-Bénigne de Dijon signale comme un don de Charles le Chauve, à nouveau – étaient entièrement revêtus de métal précieux, et développaient un programme iconographique très élaboré (pour le spécimen dijonnais en question, une illustration de la vie et de la passion du Christ). Au titre des éléments mobiliers que nous envisageons à présent, il convient de ne pas oublier que des équivalents à échelle réduite existaient également. C'est en particulier le cas d'un autel portatif de 25 x 16 cm, conservé dans le trésor de la Résidence à Munich, encore pourvu de quelques-unes des plaquettes émaillées qui l'agrémentaient, et qui faisait partie des pièces offertes peu avant 896 à Saint-Emmeram de Ratisbonne par le roi Arnulf. Cet autel portatif était associé à un *ciborium* ou dais également de petit format
76 (31 x 24 cm à la base pour 59 cm de haut), aujourd'hui dans la même collection. Il s'agit d'un objet à âme de bois dont le placage d'or présente, outre les pierres précieuses en bâtes et filigranes dont s'ornent ses bordures et les cabochons de son épi de faîtage, un ensemble de reliefs au repoussé de très grande qualité : rinceaux végétaux aux arcs et figures de séraphins aux écoinçons du premier niveau, scènes néo-testamentaires sur les rampants du toit de l'étage supérieur, et évocation trinitaire (main divine, agneau et colombe de l'Esprit saint) que complète un archange tenant un globe aux frontons de ce même niveau ; une croix, trophée de la victoire du Sauveur et promesse de résurrection pour ceux qui assistaient à la messe célébrée à cet autel, devait encore être surimposée à l'ensemble. Jusque dans l'accomplissement d'une liturgie itinérante que pouvaient entraîner certaines circonstances, on pouvait donc s'attacher à souligner le sens profond de la célébration, et dans tout l'éclat qu'elle requérait. Comme on l'a souvent noté, les reliefs de ce *ciborium*, et au premier chef les personnages d'allure élancée aux attitudes expressives et aux drapés assez agités, sont dans le droit fil de plusieurs réalisations majeures liées à Charles le Chauve. Les dates du règne d'Arnulf (887-899) nous situent d'ailleurs aux décennies suivant d'assez peu la mort de Charles (877) ; et le lien entre les deux souverains, par œuvres interposées, se trouve encore confirmé par la présence du prestigieux *Codex aureus* copié et enluminé pour Charles – prestigieux manuscrit sur lequel bien sûr nous reviendrons – parmi les dons d'Arnulf à l'abbaye Saint-Emmeram.

Outre le *ciborium*, la représentation de la Messe de saint Erhard dans l'Évangéliaire d'Uta de Ratisbonne (manuscrit du début du XIe siècle aujourd'hui à la Bibliothèque d'État de Munich) montre le calice et la
77 patène également inclus dans ce lot de cadeaux. Quant aux calices, fort peu d'exemplaires carolingiens nous sont parvenus ; il s'agit essentiellement du spécimen en cuivre doré, avec rehauts d'argent et incrustations de nielle, au nom du prêtre Grimfrid, autrefois dans le trésor de Saint-Martin-des-Champs à Paris, et de celui d'ivoire improprement dit « de saint Lebuin », provenant de la paroissiale de Deventer aux actuels Pays-Bas. Le premier est daté de la première moitié du IXe siècle pour les analogies de

77.
Miniature des Évangiles de l'abbesse Uta (vers 1020), représentant la messe de saint Erhard avec le *ciborium* d'Arnulf et d'autres éléments du mobilier d'autel. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601, folio 4 *recto*.

l'ornementation de sa coupe avec certains éléments de harnachement et fibules de cette période, tandis que le second remonterait plutôt aux environs de 800, par rapprochement de ses rinceaux d'acanthe avec ceux des transennes de bronze de la chapelle palatine d'Aix. La forme générale du calice de Grimfrid, avec haute coupe au-dessus d'un nœud et d'un pied conique, correspond assez à ce qui se voit sur la représentation précitée de l'Évangéliaire d'Uta ; elle est aussi très proche de celle du fameux spécimen dont le duc de Bavière Tassilon gratifia le monastère de Kremsmünster peu avant l'annexion de ses états par les Francs en 788, et dérive d'antécédents paléobyzantins et italiens du tout début du Moyen Âge. Mais des équivalents sont par ailleurs attestés jusqu'aux X^e-XI^e siècles (ainsi les calices de Gauzelin du trésor de la cathédrale de Nancy, de Ruotbert et de Poppon du trésor de la cathédrale de Trèves). Pour autant que le laisse entrevoir sa monture d'argent du XIV^e siècle, le calice de Deventer, par son pied plus aplati surmonté d'une courte tige moulurée, ferait davantage songer aux spécimens irlandais, comme celui d'Ardagh du VIII^e siècle ; sa coupe plus haute que large, en revanche, reste bien dans la lignée de la série précédente. Ce même calice, pour lequel le recours à l'ivoirerie doit évidemment être perçu comme tout aussi valorisant que celui aux métaux précieux, se signale encore par son décor de feuillages, dont on peut sans doute admettre qu'il n'était pas exempt de connotation symbolique (la croissance végétale évoquant alors le renouveau imparti par le Sacrifice rédempteur). Mais il existait en outre des calices proprement figurés : la geste des abbés de Fontenelle-Saint-Wandrille fait en tout cas mention d'un *calix imaginatus* d'argent qui, s'il datait bien de l'époque qui nous occupe, prolongerait à cet égard également la tradition de nombreux exemplaires

paléobyzantins (et de celui de Tassilon). Pour certains calices, enfin, on s'en tenait à une inscription. Celle du spécimen de Grimfrid visait surtout à établir l'identité du donateur en offrant un caractère votif, comme souvent déjà en milieu paléobyzantin ; mais on pouvait préférer une formule glosant sur les vertus du sang du Sauveur ; il en est ainsi pour un calice de cuivre doré en relation supposée avec le premier évêque de Werden, Liudger (mort en 809), ce qui s'accordait évidemment au mieux avec la destination sacramentelle de l'objet.

La patène, seconde composante majeure de la célébration eucharistique, se trouve malheureusement fort peu représentée dans ce qui a été conservé de cette époque. La miniature de l'Évangéliaire d'Uta en montre une de forme circulaire, qui en cela ne se démarque donc guère de plusieurs exemplaires paléobyzantins, et qui annonce aussi ceux des siècles postérieurs (les patènes associées aux calices de Nancy et de Trèves mentionnés ci-dessus en fournissent d'excellents témoignages). On manque d'attestation, en revanche, pour la forme rectangulaire également en usage dans l'Occident comme dans l'Orient du VI^e siècle. Le traitement du fond que détaille nettement la miniature de l'Évangéliaire reprend, dans sa combinaison du quadrilobe et du carré, le schéma du pourtour de certaines fibules d'apparat du VII^e siècle. On y reconnaîtra à juste titre, sans doute, une nouvelle allusion aux quaternités fondamentales régentant le monde créé. Mais comme les calices encore, certaines patènes ont pu incorporer un programme figuré ; c'est du moins ce que suggère la trouvaille d'un fragment de moule en pierre circulaire à Germigny-des-Prés (aujourd'hui au musée historique et archéologique de l'Orléanais), où un médaillon central présente un Christ à mi-corps qu'accostent, dans des médaillons périphériques, des bustes d'archanges. Si cette matrice a réellement servi à l'usage qu'on lui prête, on aurait quelque chose de correspondant à la patène, de même iconographie précisément, dont fait état la geste des évêques de Naples comme étant un don d'Athanase, titulaire du siège de 850 à 872. Certes, l'effigie de Raguel, dont le culte avait été proscrit à Rome en 754, sur le moule de Germigny, a pu conduire à envisager une datation antérieure pour celui-ci, mais l'argument n'est peut-être pas absolument décisif.

À l'autel était fréquemment, semble-t-il, associée une croix. Celle-ci pouvait être dressée sur une hampe indépendante à proximité immédiate de la table eucharistique, ou assujettie à cette dernière par un tenon ; c'est justement ce que l'on observe sur un dessin d'un psautier sans doute issu de Saint-Germain-des-Prés à Paris (aujourd'hui à la Bibliothèque de Stuttgart) et datant des années 820-830. Ces croix, en accord avec leur caractère de symbole le plus évocateur du triomphe du Christ sur la mort, devaient dans toute la mesure du possible revêtir un éclat particulier ; d'où la préférence pour un traitement en métal précieux, rehaussé de gemmes ou d'éléments assimilables (dont des verroteries, palliant à l'occasion le manque de véritables pierreries). L'usage de telles croix est déjà attesté aux siècles

78.
Croix « des Ardennes » (second quart du IXe siècle). Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.
79.
Flabellum de parchemin peint à manche et étui d'ivoire, provenant de Saint-Philibert de Tournus (vers 868 ?). Florence, Museo nazionale del Bargello.

antérieurs et, dans le cadre de la Gaule mérovingienne, celle dite « de saint Éloi » à l'abbatiale de Saint-Denis en constituait un prestigieux exemple. Au troisième quart du IXe siècle, Charles le Chauve devait d'ailleurs pourvoir le même établissement d'un spécimen aussi magnifique, détruit à la Révolution mais dont un dessin de Félibien, ainsi que les données des anciens inventaires, nous informent de l'aspect et des principales composantes de la face principale : les bras, aux terminaisons légèrement évasées, étaient ourlés de perles et présentaient chacun une rangée axiale de saphirs sur fond de verroteries vertes et de grenats ; la croisée se trouvait marquée par un gros cabochon d'améthyste, que cantonnaient des émeraudes et quatre saphirs montés à jour ; enfin, les pierres (saphirs, à nouveau) des extrémités de la haste et de la traverse étaient placées sur des « fermillets », réceptacles pour reliques (ce mode d'inclusion de particules de corps saints devait devenir courant, dans les exemplaires du Moyen Âge plus tardif). Outre ce don royal à la grande abbatiale neustrienne, il faut surtout s'arrêter à l'unique croix d'apparat comparable qui ait été conservée en contexte proprement carolingien : celle dite « des Ardennes » du musée

78 germanique de Nuremberg. Elle provient vraisemblablement d'un monastère de la région en question et, d'après les particularités du montage des bâtes qui en sertissent les gemmes (à rebords en grènetis), on a proposé de la situer quelque peu avant les productions majeures du règne de Charles le Chauve : elle remonterait, donc, au second quart du IXe siècle. Haute de 73 cm pour 45 cm de large, elle s'avère de grand format (comme l'étaient, manifestement, les exemplaires sandionysiens précités). La déchirure partielle de son revêtement à feuille d'or laisse entrevoir son âme de bois. À l'avers, l'ordonnancement des gemmes apparaît très régulier, avec une succession de grosses gemmes cantonnées de petites, en trois lignes sur chaque bras. La prise en compte des seuls éléments d'origine (un assez grand nombre ayant été remplacé plus tard) révèle un égal discernement dans le jeu des couleurs, avec une trichromie bleu-rouge-vert correspondant à celle de la croix de Saint-Denis. La croisée, là encore, se trouve valorisée, avec un important cabochon de cristal de roche qui laissait peut-être voir une relique aujourd'hui disparue. La haute charge symbolique de l'objet est de plus soulignée par la configuration d'ensemble : ce signe de la victoire christique se surimpose en effet à un globe matérialisant l'univers. Les extrémités de la haste et de la traverse, en efflorescences végétales, font quant à elles allusion au « bois de vie » de la croix, ce que confirme le développement d'un rinceau (traité au repoussé) au revers.

Le bon déroulement du service de l'autel impliquait aussi que rien ne souille les espèces consacrées pour l'eucharistie. À cette fin s'était instauré l'usage, dès la fin de l'Antiquité, d'éventails (*rhipidia*, *flabella*) pour éloigner les insectes. Un grand nombre des exemplaires d'apparat de cette époque étaient réalisés en métal précieux, comme en témoignent notamment ceux du trésor de Kaper Koraon (Syrie) et, pour les temps carolingiens, l'inventaire de Centula/Saint-Riquier mentionne un *flabellum argenteum* qui devait s'apparenter à ces anciens spécimens, tout comme le seront encore plusieurs de ceux de la période romane (le musée des Cloisters à New York et celui de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg en conservent deux, d'origine colonaise probable). Mais on a également pu recourir à d'autres matériaux pour ce type d'objets ; c'est le cas avec le *flabellum* des collections du Bargello
79 à Florence, autrefois à l'abbaye bourguignonne de Tournus. Le manche est en os, l'étui en ivoire et l'éventail proprement dit en parchemin, l'ensemble déployant une très riche iconographie : à la partie supérieure du manche, rinceaux peuplés d'oiseaux et quadrupèdes, que surmonte un chapiteau avec les figures des saints Pierre, Philibert et des saintes Marie et Agnès (cette dernière remplacée plus tard par Paul) ; pour l'étui, deux côtés également ornés de rinceaux habités, et les deux autres, de scènes tirées des *Bucoliques* de Virgile et d'une possible représentation du poète lui-même ; sur l'éventail peint, outre un nouveau rinceau à multiples créatures et diverses compositions végétales, la Vierge à l'Enfant, des saints et saintes (dont encore Pierre, Philibert et Agnès, ainsi notamment qu'Hilaire) et deux personnages respectivement qualifiés de « juge » et de « lévite » (et qui,

d'après leurs vêtements et attributs, correspondent vraisemblablement à un seigneur laïc et à un clerc, faisant de Philibert ainsi désigné le dédicataire principal de l'objet). Considérée dans son ensemble, cette thématique peut sembler déroutante, de prime abord ; mais elle n'en obéit pas moins à une indéniable logique : l'expression de la vie la plus désorganisée est confinée dans les zones excentrées (douilles du manche, périphérie de l'éventail), puis l'on atteint un niveau de cohérence « moyenne » avec l'irruption de l'homme dans la nature, cependant dans un contexte toujours païen (étui), pour enfin parvenir à l'imposition de l'ordre divin (chapiteau du manche, et surtout partie centrale de l'éventail). Prenant en compte l'identification des personnages, la référence à la littérature antique, l'importance de la décoration phytomorphe et le style des reliefs, la dernière étude développe une argumentation serrée pour tenter de déterminer le milieu dont est issue cette œuvre exceptionnelle. Plutôt que Saint-Philbert de Grandlieu, que l'on avait d'abord envisagé, elle privilégie Messay en Poitou, autre étape des moines de Noirmoutier dans leur pérégrination jusqu'à Tournus, et la date de réalisation de l'objet serait voisine de 868, année où le fils du comte, Geilo – que l'on pourrait alors identifier avec le Johel que l'inscription du manche mentionne comme donateur – aurait rejoint la communauté dans cet établissement provisoire. Cette proposition s'assortit évidemment de certaines nuances, dans la mesure où le rapport avec Messay se marquerait certes par le choix de plusieurs des personnages représentés, sans impliquer une réalisation au lieu même. On se retrouve là confronté de fait aux problèmes que nous évoquions ci-dessus quant aux conditions générales de la production…

Au nombre des *vasa non sacra* – récipients non expressément destinés aux espèces eucharistiques donc, mais de caractère utilitaire néanmoins avéré – figuraient notamment des aiguières, contenant l'eau avec laquelle le célébrant se lavait les mains. Cet usage a occasionnellement pu être rempli par le somptueux spécimen du trésor valaisan de Saint-Maurice d'Agaune, que l'on appelle communément « aiguière de Charlemagne ». L'objet se compose d'une panse circulaire (reposant sur un pied évasé résultant d'une restauration) surmontée d'un col de section prismatique lui-même terminé par un bec tréflé, une anse en contre-courbes reliant celui-ci à la panse. Le châssis, d'or, est rehaussé de cabochons dans des bâtes ourlées de grènetis. Il présente aussi des filets perlés, des filigranes (sur le col) et, surtout, des palmettes ciselées (sur le bec, sur l'anse et à la périphérie de chaque face de la panse). Dans la mesure où aucune donnée vraiment concrète ne permet d'associer l'œuvre à Charlemagne, le répertoire et la qualité d'exécution de l'ensemble des motifs de la monture a récemment conduit à opter, avec raison semble-t-il, pour une attribution au troisième quart du IXe siècle. Cela fournit du même coup un *terminus ad quem* pour les superbes émaux cloisonnés qui, sur la panse et le col, parachèvent le décor. Plusieurs hypothèses avaient d'ailleurs été avancées, quant à l'origine de ces derniers. Pour certains, il se serait agi de la parure du pommeau d'un sceptre de

80.
« Aiguière de Charlemagne » (troisième quart du IXe siècle ?). Saint-Maurice d'Agaune, trésor de l'abbaye.

80

facture beaucoup plus ancienne, provenant du butin rassemblé par le souverain franc lors de ses campagnes contre les Avars à la fin du VIIIe siècle. D'autres auteurs y ont vu des produits de l'émaillerie byzantine contemporaine. Dernièrement, on a aussi pris en compte des réalisations plutôt aux marges du monde byzantin (la Bulgarie et la Géorgie, en particulier). Il apparaît à l'heure actuelle impossible de trancher. Les seules certitudes que l'on pense avoir acquises sont que ces émaux agrémentaient plus vraisemblablement un récipient qu'un sceptre, dans leur montage premier, que leur thématique avec griffons et lions affrontés de part et d'autre d'un *hôm* (arbre sacré) est bien d'ascendance orientale, et que le châssis orfévré a manifestement été conçu pour incorporer ces éléments d'importation.

La décence de la tenue même de l'officiant ne manquait pas non plus d'entrer en jeu dans l'accomplissement de la célébration. Parmi les objets qui avaient trait à cet impératif, on conserve notamment un petit lot de peignes en ivoire. Leur usage liturgique se trouve bien établi par deux textes un peu plus tardifs : l'appendice d'un sacramentaire de l'abbé Ratold de Corbie (mort en 986), qui préconise que l'on se lave les mains et que l'on se coiffe après avoir revêtu la tunique et juste avant d'implorer le Seigneur pour qu'il considère d'un bon œil ces préparatifs, ainsi qu'un passage des *Gemma animae* d'Honorius Augustodunensis (XIIe siècle), qui enjoint au prêtre de troquer ses vêtements quotidiens pour d'autres, immaculés, puis de se peigner, afin de « mettre en accord ses pratiques avec son état d'esprit ».
Le plus remarquable des spécimens qui nous sont parvenus est celui dit « de saint Héribert », du musée Schnütgen de Cologne, qui pourrait avoir fait 74
partie des dons de l'évêque Adalbéron II de Metz (985-1005) à Saint-Pierre de Cologne (à moins qu'il ne s'agisse d'un cadeau royal à Héribert, archevêque de la métropole colonaise aux premières décennies du XIe siècle).
Stylistiquement, les reliefs sont étroitement apparentés à ceux d'un coffret du Louvre dont il sera question plus loin, et relèvent de manière générale du groupe dit de la « seconde école de Metz ». Tout en relativisant, comme nous en soulignions la nécessité, ce classement univoque pour une localisation aussi resserrée, on semble pouvoir retenir la datation du troisième quart du IXe siècle généralement envisagée. Ce peigne, qui entre dans la série de ceux à une seule rangée de dents, procédant de modèles de mouvance plutôt germanique des premiers temps mérovingiens, se distingue par le traitement ajouré de sa plaque de préhension : la découpe s'y adapte de la façon la plus précise aux ramifications végétales du revers, en rompant très subtilement la stricte symétrie des deux rosettes latérales.
Quant à l'avers, il réunit – jusqu'aux bustes du Soleil et de la Lune ainsi qu'aux anges marquant la portée cosmique et l'implication céleste dans l'événement – tous les protagonistes de la Crucifixion. L'iconographie s'avère donc tout à fait pertinente pour la commémoration eucharistique (le développement phytomorphe y participant naturellement aussi, en incluant là derechef la thématique du « bois de vie »). Un exemplaire du musée de Louvre, situé un peu plus à l'écart de la souche « messine » supposée, représente quant à lui l'autre ascendance typologique de ces objets : il s'agit des peignes de tradition romaine classique (parfois dite « copte », mais de manière beaucoup trop restrictive), à deux rangées de dents d'inégale grosseur. Indépendamment d'une nouvelle ornementation végétale au revers, la plaque de préhension, au pourtour en demi-cercle, montre à l'avers un personnage s'attaquant à un lion dans les volutes d'un rinceau de vigne qu'habitent un bélier et des oiseaux. On peut y reconnaître Samson ou encore David, l'un comme l'autre de ces héros bibliques valant ici comme préfigure du juste combattant le mal, l'allégorie se prêtant évidemment fort bien au contexte de la messe.

Les quelques œuvres que nous venons d'évoquer ne recouvrent évidemment pas l'ensemble des pièces – ou vêtements somptuaires – qui étaient associés à l'autel et à son service : ce ne sont là que quelques-uns des objets les plus caractéristiques, au nombre de ceux qui ont été préservés. D'autres, relevant de diverses catégories, se trouvaient en relation directe avec le support eucharistique et la magnification de l'aire où il s'implantait, mais ils présentent de fortes spécificités justifiant que l'on en traite séparément.

Les reliquaires

Il convient de rappeler en tout premier lieu que, depuis l'époque paléochrétienne, les reliques se trouvaient elles aussi liées aux autels : un concile réuni à Carthage en 401 l'avait d'ailleurs expressément imposé, pour la consécration de ceux-ci, et la reprise de cette injonction dans une recension canonique haut médiévale en milieu hispanique tend à établir que l'usage s'en est vite répandu. Dès ces temps reculés, il se pouvait également que les reliques en question soient déposées dans un réceptacle à caractère précieux. Ainsi, c'est dans un écrin d'argent qu'avaient été enfermées les reliques que possédait l'église d'Aïn Zirara (en Algérie actuelle), puis enfouies dans une cavité (*loculus*) au sol. Une étude complète a été consacrée à ces coffrets métalliques, souvent décorés de symboles ou de sujets figurés chrétiens, de la fin de l'Antiquité ; mais il s'agissait parfois aussi de réceptacles en ivoire, comme la fameuse « lipsanothèque » conservée au musée de Brescia. Le recours aux mêmes matériaux se vérifie pour les reliquaires des temps qui nous concernent. Cependant, des phénomènes nouveaux intervinrent alors, qui ne manquèrent sans doute pas d'avoir quelque impact sur l'importance accordée à la facture de ce genre d'objet, et sur leur multiplication. Ce fut d'une part le début de la pratique d'élévation des reliques, consistant à extraire les restes vénérés des fosses ou *loculi* qui les avaient abrités jusque-là pour les exposer à la vue des fidèles, sur la table eucharistique ou à proximité. Par exemple, les annales de l'abbatiale Sainte-Colombe de Sens relatent que l'archevêque Wenilon procéda de la sorte en 853, pour les dépouilles de la sainte éponyme et de saint Loup. Dans de tels cas, il s'agissait apparemment de corps entiers, ce qui devait entraîner

ce qui se traduit par le recours à des séquences à caractère narratif prédominant. Sur l'exemplaire du Louvre se succèdent ainsi l'Annonciation, la Visitation, la Nativité et la Présentation au Temple, les trois Mages devant Hérode (côtés du réceptacle proprement dit), puis l'Adoration des Mages, le songe qui les détournera de se représenter devant Hérode, l'ange avertissant Joseph et la fuite en Égypte (couvercle). L'ensemble gravite donc autour des thèmes de l'Incarnation et de la reconnaissance des Nations. Quant à l'exemplaire de Brunswick, il porte un double accent sur le Baptême du Christ (face antérieure du réceptacle, que complète le rampant correspondant avec une colombe apportant le chrême au milieu d'une cohorte d'anges) et la Crucifixion (face postérieure, avec également une extension sur le rampant correspondant, où la main de Dieu tient une couronne). Une Annonciation et une Nativité parachèvent ce cycle sur les deux petits côtés (les rampants, avec chacun un ange se dirigeant vers la scène du Baptême, se dissociant là des représentations sous-jacentes). Les variantes qu'offrent ces deux coffrets n'épuisent pas, au demeurant, les possibilités dans le champ de la thématique néo-testamentaire : ainsi, un panneau aujourd'hui isolé, du musée des Cloisters à New York, relevant d'un sous-groupe proche des précédents, juxtapose la rencontre du Christ et des pèlerins à Emmaüs et le repas les réunissant. On pourra s'interroger sur la nature exacte des reliques que pouvaient renfermer ces coffrets. Bien que l'éventualité de reliques du Christ lui-même ne puisse être exclue – songeons par exemple à celles qu'avait rassemblées l'abbé Angilbert à Centula-Saint-Riquier –, il est tout à fait possible qu'il se soit agi de reliques de différents saints ; l'iconographie hagiographique n'était évidemment pas inconnue (nous en avons vu des traductions monumentales aux murs des églises de Müstair et de Malles), mais elle n'était pas aussi développée que plus tard à l'époque romane ; et les saints pouvant être considérés comme « témoins » privilégiés de la gloire du Seigneur, un programme focalisé sur celui-ci ne s'avérait alors nullement incongru.

La configuration des coffrets du Louvre et de Brunswick amène tout naturellement à évoquer une série de reliquaires d'orfèvrerie qui, dans un format parfois miniaturisé, parfois aux dimensions du même ordre que les précédents spécimens d'ivoire, offrent également cet aspect de boîte surmontée d'un « toit » à quatre rampants, mais on n'a pas affaire, alors, à un couvercle articulé par une charnière : les plaques de chaque face sont généralement d'un seul tenant, la cavité aux reliques, pratiquée dans l'âme de bois constituant le cœur de l'objet, étant accessible par coulissement de la planchette correspondant à l'élément de fond. Ces reliquaires sont souvent qualifiés de « bourses » dans la mesure où ils rappellent la forme d'une aumônière, et parce que la présence d'anneaux de suspension sur leurs petits côtés indiquent qu'ils pouvaient être appendus (peut-être à l'architrave d'un dais d'autel, comme il a été envisagé pour l'une des représentations de la reliure du Sacramentaire de Drogon ou, en certaines circonstances du moins, au cou d'un dignitaire, en guise de « talisman »).

82-83.
Reliquaire provenant de la collégiale westphalienne d'Enger (vers 785). Berlin, Kunstgewerbemuseum.
82.
Face antérieure, avec *signum Christi* et motifs évoquant les diverses créatures.
83.
Face postérieure, avec théophanie.

Les plus anciens doivent remonter à l'époque mérovingienne, et dérivent probablement de certains reliquaires paléochrétiens de marbre en forme de petit sarcophage à couvercle en bâtière (ils symbolisaient en effet le tombeau des saints dont ils renfermaient quelques restes). Pour la période qui nous concerne, l'un des exemplaires les plus intéressants est celui, conservé aujourd'hui au Kunstgewerbemuseum de Berlin, provenant de la collégiale d'Enger en Westphalie et souvent associé à la personne du duc saxon Widukind, vaincu par Charlemagne en 785 et converti au christianisme. Indépendamment de son élément faîtier avec deux lions (réminiscence du thème antique des protecteurs de la tombe ?), ce reliquaire combine un programme figuré inspiré des grandes théophanies absidales des églises (sous arcades, le Christ au-dessus de la Vierge à l'Enfant, respectivement accostés de deux anges et de – semble-t-il – Pierre et

82-83

82.

83.

Paul, sur la face postérieure traitée au repoussé) et une composition plus abstraite mais non moins chargée de sens (des oiseaux, reptiles et poissons, représentant les trois catégories de créatures distinguées dans la Bible, dominés par le *signum Christi*, sur la face en décor cloisonné rehaussé de gemmes). C'est d'ailleurs la pièce maîtresse à partir de laquelle on a pu développer les considérations particulièrement éclairantes auxquelles nous avons déjà renvoyé, quant à la symbolique haut médiévale. Un agencement susceptible d'interprétation analogue est offert par la face antérieure du spécimen du trésor impérial de Vienne (« bourse de saint Étienne »), il s'agit d'une composition ne faisant intervenir que des perles et des pierreries montées cette fois en bâtes, mais où les cabochons les plus gros déterminent un système de lignes où le schéma cruciforme (par horizontale et verticale, ainsi que par obliques) est à nouveau bien perceptible. C'est le type des bâtes, justement, qui fournit le meilleur repère pour la situation chronologique de l'œuvre, entre la « croix des Ardennes » évoquée ci-avant et la reliure

du psautier de Charles le Chauve sur laquelle nous reviendrons, soit vers le second quart ou le milieu du IXe siècle. La face postérieure qui, comme pour le reliquaire d'Enger, devait accueillir une thématique figurative, a malheureusement été remplacée à l'époque moderne (les cabochons du faîtage résultant pour leur part d'un remaniement de la période gothique). Subsistent en revanche les plaques d'origine des petits côtés, à décor au repoussé de médaillons enfermant des sujet à caractère profane (un pêcheur, un chasseur au faucon…). Ceux-ci peuvent cependant s'être intégrés de manière logique dans l'ensemble du programme (on retrouverait là, dans des champs secondaires, une iconographie évoquant l'imperfection du monde avant que ne s'impose la marque du Seigneur). À l'inverse, le reliquaire-bourse que conserve le Musée national du Moyen Âge à Paris ne possède plus, outre ses petits côtés avec quelques cabochons et un embryon de décor cloisonné, que sa face postérieure ; la plaque d'argent doré de celle-ci montre une Vierge à l'Enfant accostée de Pierre et de Paul (bien identifiés ici par des inscriptions). Le traitement au repoussé des contours des figures s'y révèle assez maladroit, mais le reliquaire d'Enger n'offrait pas quelque chose de beaucoup plus satisfaisant, pour la partie correspondante. Il n'est donc pas exclu que cet exemplaire, que son aspect un peu fruste a parfois incité à renvoyer plus haut dans le temps, soit à peu près contemporain des précédents. Un dernier spécimen de cette série mérite une mention toute particulière, et ce à divers titres. Il s'agit de celui actuellement conservé dans le trésor de la cathédrale de Sion en Valais, qui comporte une 84
inscription livrant le nom de son commanditaire – l'évêque Althée, titulaire du siège de 772 à 814, en même temps abbé de Saint-Maurice d'Agaune – et désignant la Vierge comme dédicataire. Il est donc possible que ce soit pour contenir des reliques mariales qu'on ait confectionné l'objet, à moins qu'il n'ait été destiné à un sanctuaire sous ce vocable (peut-être la cathédrale de Sion elle-même, dès l'origine). La face antérieure, au décor en repoussé, se trouve subdivisée en quatre champs par un système de lignes en grènetis. S'y logent deux « arbres de vie » surmontés des figures de Marie et de saint Jean (l'ensemble pouvant ainsi évoquer la Crucifixion). Les petits côtés accueillent quant à eux deux personnages nimbés non identifiés, tenant chacun une croix. Enfin, la face postérieure (dont la partie haute a été modifiée au XVIIe siècle) présente deux compartiments trapézoïdaux traités en émail cloisonné avec deux couples de personnages en buste, tonsurés, portant des vêtements ecclésiastiques, et également nimbés. On suivra volontiers une récente proposition qui y reconnaît, plutôt que les évangélistes comme cela avait souvent été envisagé, les quatre docteurs de l'Église latine. La suggestion du même auteur pour le milieu de production de ce reliquaire ne semble *a priori* pas moins recevable : il a songé au foyer salzbourgeois, avec lequel l'évêque Althée s'était trouvé en relations, et dont certaines réalisations offrent des analogies stylistiques assez précises (ainsi pour les plis tubulaires des vêtements de Marie et de Jean, à rapprocher de ceux de figures d'apôtres des Évangiles de Cutbercht, œuvre d'un moine

84.
Reliquaire au nom de l'évêque Althée (772-814). Sion en Valais, trésor de la cathédrale. Face postérieure, avec bustes de saints (docteurs de l'Église latine ?).

insulaire établi dans la métropole subalpine vers 784). Mais cette imbrication de courants – outre ses contacts avec le monde anglo-saxon, Salzbourg était aussi en rapports manifestement étroits avec Rome – s'avère en fait propre à bien des milieux, à l'époque carolingienne ; et l'on ne se départira donc pas de la nécessaire prudence observée jusqu'ici quant à toute localisation trop ponctuelle…

L'éventualité du port de ces reliquaires-bourses en phylactère appendu au cou conduit à évoquer un autre objet, unique en son genre dans ce qui a
85 été conservé de la période : le « talisman de Charlemagne », autrefois à Aix-la-Chapelle et depuis 1927 dans le trésor de la cathédrale de Reims, semble bien en effet avoir constitué un pendentif à usage personnel. C'est une tradition ne remontant qu'au XVIe siècle qui le présente comme découvert sur la dépouille du grand empereur lors d'une ouverture de sa tombe (en 1000 ou 1166), mais les sources contemporaines sont muettes à ce sujet. On a parfois considéré que l'apparentement des motifs de palmettes circonscrivant les deux cabochons principaux (un saphir d'origine et un verre bleuté de substitution, dans l'état actuel) avec l'ornement végétal de certaines transennes de bronze de la chapelle palatine plaidait bien pour

une datation aux environs de 800 ; mais la diversité et la parfaite maîtrise des procédés mis en œuvre pour le « talisman » (perles et pierreries en bâtes à grènetis, cordons perlés, motifs travaillés à part et soudés sur le fond, filigranes…), ainsi que l'ordonnancement très régulier de cette ornementation, correspondent aux réalisations majeures du IXe siècle plus tardif : les propositions émises en ce sens doivent donc être préférées. Par ailleurs, on a bien affaire à un reliquaire, puisqu'un inventaire aixois du XIIe ou XIIIe siècle indique que des cheveux de la Vierge (plus tard remplacés par une parcelle de la Vraie Croix) se trouvaient pris entre les deux cabochons centraux. Quant à sa configuration générale, l'objet évoque très directement les ampoules de pèlerinage de Palestine dont les trésors de Monza et de Bobbio, en particulier, possédaient plusieurs exemplaires dès le haut Moyen Âge. L'huile sainte qu'elles contenaient en faisait déjà de véritables amulettes chrétiennes. La fonction prophylactique et la forme ont ainsi été reprises pour le « talisman » qui nous occupe, mais avec une magnification considérable par le biais des matériaux et du traitement.

Nous avons vu, à propos de la croix offerte par Charles le Chauve à Saint-Denis ainsi que de la « croix des Ardennes » du musée de Nuremberg, que ces 77
pièces de grand format pouvaient renfermer des reliques. Il faut à présent s'arrêter à des objets de dimensions plus réduites, à caractère plus véritablement mobilier (encore que les précédents spécimens aient aussi pu être portés lors de processions), et où le schéma cruciforme s'impose également. Ce sont des réalisations conservées aux musées du Vatican, et suscitées par le pape Pascal Ier (817-824) qui en offrent l'exemple. On a affaire 86
à une croix, découverte en 1905 à l'intérieur du coffret que nous envisagerons ci-après, dans la chapelle *Sancta Sanctorum* du Latran, dans le corps de l'autel de Léon III (l'association à cet autel étant d'ailleurs déjà attestée dans un inventaire des environs de 1100). Ce qui semble avoir constitué la face principale de cette croix (avec sans doute une composition orfévrée rehaussée de gemmes) est aujourd'hui manquant. La plaque d'or qui en tient lieu protège, au centre, cinq petites cavités qui doivent avoir contenu des parcelles du bois du supplice divin (mais cet agencement peut résulter d'un remaniement). Les faces latérales, quant à elles d'origine, sont gravées de l'inscription nommant le dédicant Pascal, la dédicataire Marie *Regina mundi*, et qualifie l'objet d'« étendard du Christ » (*vexillum Christi*).
La face postérieure, également intacte, est entourée et subdivisée par un système de filets perlés, et comporte cinq champs intégralement traités en émail cloisonné : autour d'une Nativité sont disposées six autres scènes de l'Enfance de Jésus, depuis l'Annonciation jusqu'à son Baptême. Une telle focalisation sur l'Incarnation, avec son contexte « événementiel », semble étroitement inspirée du programme mosaïqué de l'oratoire marial de Jean VII (705-707) à Saint-Pierre-du-Vatican. Le coffret rectangulaire, d'argent partiellement doré, qui abritait cette croix développe lui aussi une iconographie assez complexe, réalisée en léger repoussé avec reprises en incisions. Sur ses parois latérales, on retrouve un cycle (abrégé) de l'Enfance

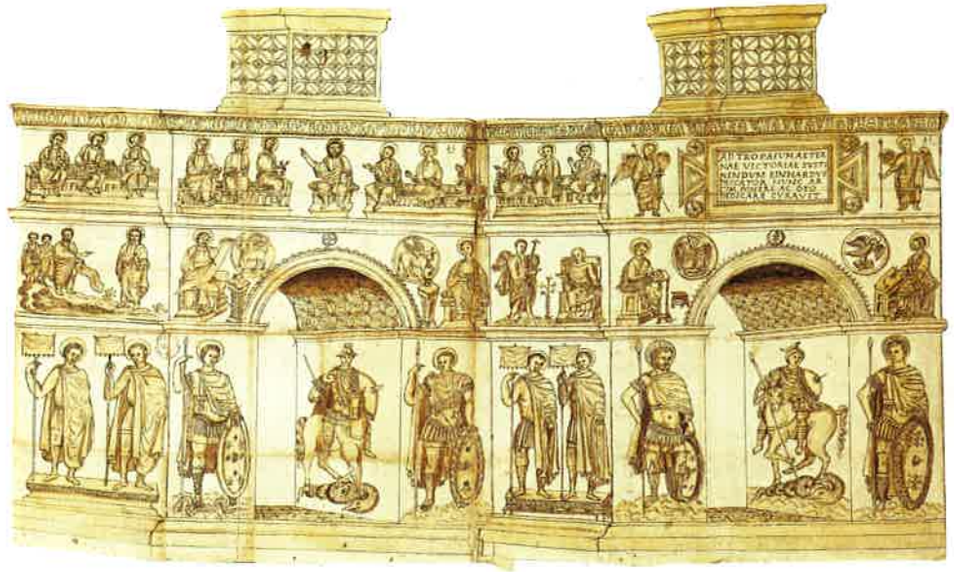
85.
« Talisman de Charlemagne » (troisième quart du IXe siècle ?). Reims, trésor de la cathédrale.

du Seigneur, associé à l'image de l'Agneau entre les quatre Vivants. Le couvercle à glissière complète l'ensemble avec, juste dans l'axe de l'Agneau, un Christ en majesté accostée de deux bustes d'anges en médaillons et de Pierre et Paul en pied : cette situation privilégiée des deux premiers des apôtres – ceux sur lesquels Rome fonde sa prééminence – paraît bien correspondre au souci d'affirmation de la dignité pontificale. Le troisième objet de ce lot est un réceptacle d'argent en partie à nouveau doré, qui autrefois renfermait une croix-reliquaire gemmée (probablement celle mentionnée dans un rituel du VIIIe siècle, qui contenait d'autres bribes du bois de la Passion ainsi que de l'ombilic et du prépuce de Jésus, et que l'on transportait du Latran à Sainte-Croix-de-Jérusalem lors de la procession du vendredi saint). Ce réceptacle est lui-même de configuration cruciforme. Son iconographie, traitée exactement comme celle du coffret rectangulaire, s'organise en fonction de la scène centrale de la croisée, sur la face supérieure : celle-ci, cantonnée par l'inscription de la dédicace de Pascal, semble montrer le Christ sur le point d'administrer la communion, en présence des apôtres et de la Vierge. Sur les faces supérieure et latérales des quatre bras se déploient des épisodes de l'Enfance et du Ministère, plus deux tableaux de nature imprécise rassemblant le Christ et la Vierge et les apôtres, et enfin des scènes allant de la Résurrection à l'Ascension.
L'allusion à la nature charnelle de Jésus qu'induisaient les reliques abritées à l'intérieur se trouvait donc contrebalancée par une thématique portant plutôt l'accent sur le terme glorieux du parcours du Sauveur, et sur la

86.
Croix émaillée de Pascal Ier, dans son écrin ouvert (817-824). Majesté du Christ, saints Pierre et Paul, scènes évangéliques. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro.

référence eucharistique majeure. Au total, ces reliquaires, très certainement destinés dès l'origine au trésor du Latran, sont révélateurs des préoccupations romaines de la période en question : leurs riches programmes figurés s'attachent à l'ancrage de l'autorité pontificale dans la tradition apostolique, sans inclusion aucune de la composante impériale franque ; et ils s'appliquent, parallèlement, à illustrer la double nature du Seigneur – Marie jouant un rôle désormais capital, pour ce qui touche à sa nature humaine – en réponse aux nouvelles dérives iconoclastes de la cour constantinopolitaine. Soit, dans ces réalisations à petite échelle, une transposition somme toute logique de ce vers quoi tendaient les programmes monumentaux du même Pascal Ier.

Pour revenir au monde franc, ce sont des œuvres commanditées par le conseiller palatin Éginhard qui clôtureront cette présentation des principaux types de reliquaires. À son initiative avait notamment été confectionnée une *capsella* agrémentée de colonnettes d'ivoire, inspirée par des ouvrages de l'Antiquité. Cet objet, ainsi mentionné dans une lettre, pourrait bien être celui dont une reconnaissance de reliques pratiquée en 1939 à Seligenstadt – l'une des fondations du conseiller, comme nous l'avons vu – a permis de retrouver quelques fragments : des colonnettes d'ivoire, en effet, aux bases, cannelures des fûts et chapiteaux ioniques finement ciselés. Le cas échéant, une recherche de monumentalisation de l'aspect de ces précieux réceptacles se vérifierait donc déjà. Mais c'est surtout le témoignage graphique relatif à un autre reliquaire (détruit lors des mouvements de troupes révolutionnaires de la fin du XVIIIe siècle) commandité par le même Éginhard qui permet de constater cette propension au monumental. Il s'agit de l'« arc de triomphe », originellement surmonté d'une croix sans doute gemmée, que reproduit de façon très minutieuse un dessin du XVIIe siècle conservé à la Bibliothèque nationale de France. C'est l'inscription du cartouche de la face principale du petit édifice qui, outre l'identité du donateur, précise que Dieu en est le dédicataire et en définit l'esprit : constituer un support au trophée de la victoire éternelle (celle du Christ sur la mort). On sait par ailleurs que l'objet était destiné à Saint-Servais de Maastricht, et donc qu'il date d'entre 821, année où Éginhard reçut l'abbatiat laïc de cet établissement, et 830, moment de sa retraite. L'intérêt très prononcé du conseiller pour les œuvres antiques est bien avéré (n'avait-il pas composé sa biographie de Charlemagne à l'exemple des *Vies des douze Césars* de Suétone ?) ; et dans le cas présent, l'arc de Titus du forum romain – ou un équivalent – a pu fournir le modèle direct. Toutefois, le programme figuré s'en démarque résolument. Sans doute traités en léger repoussé, repris en ciselure et dorés sur le fond d'argent (comme pour deux des objets dédiés par Pascal Ier, alors), les sujets se distribuent en trois registres : de bas en haut se succèdent divers saints (militaires et autres, apparemment), les quatre évangélistes avec leurs symboles associés à une Annonciation et à la désignation du Christ, agneau de Dieu par Jean-Baptiste, puis le Christ en majesté au milieu du collège



87.
Arc-reliquaire d'Éginhard, autrefois à Saint-Servais de Maastricht (821-830). Majesté du Christ, apôtres, évangélistes, saints. Dessin du XVIIe siècle. Paris, BNF, Fr. 10440, folio 45 recto.

apostolique. C'est à bon droit que l'on a renvoyé à certaines compositions d'absides paléochrétiennes (celle de Sainte-Pudentienne à Rome, en particulier, pour les figures de la partie sommitale et la surimposition d'une croix triomphale) ou un peu plus tardives dans la même mouvance. Telle quelle, cette réalisation hautement élaborée synthétise l'idéal des milieux auliques carolingiens à l'apogée de l'Empire : la réinterprétation chrétienne des plus prestigieux prototypes de la Rome des Césars, à la manière de Constantin le Grand, voire mieux encore…

Les sièges d'apparat

Il ne subsiste aujourd'hui que fort peu d'exemplaires carolingiens de ces éléments dont, dans le contexte d'un trésor d'église, l'usage est attesté dès les temps paléochrétiens (ainsi, on conserve encore à Ravenne la cathèdre plaquée d'ivoire inscrite du monogramme de l'évêque Maximien, du milieu du VIe siècle), et dont, pour un aspect essentiel de deux des spécimens que nous allons évoquer ici, la tradition remonte même à une plus haute Antiquité. À cet égard en effet, le siège pliant en fer, agrémenté de lames de bronze doré et d'argent niellé à ornementation géométrique et phytomorphe, découvert en 1949 dans le lit du Tessin à Pavie et daté des IXe-Xe siècles, semble bien dériver de la *sella curulis* (chaise curule) des magistrats – et de l'empereur – dans la Rome classique.

C'est aussi de ce modèle que procède, pour partie en tout cas, le fameux trône dit « de Dagobert » autrefois dans le trésor de Saint-Denis et désormais au cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France. L'objet incorpore un pliant (bloqué plus tard par des rivets) pour les pieds du siège proprement dit, traités en protomées de fauves sur des pieds à griffes. Ce type de jambage, que l'on observe à plusieurs reprises sur des représentations de sièges dans des manuscrits du IXe siècle (ainsi pour ceux

88.
Trône dit « de Dagobert » (vers 800 ?). Paris, BNF, Cabinet des Médailles.

de Matthieu et de Luc dans les Évangiles d'Ebbon de Reims, ou celui de Jean dans le *Codex aureus* de Saint-Emmeram de Ratisbonne) s'inspire directement de ce que montraient les diptyques d'ivoire émis par les consuls de la première moitié du VI^e^ siècle, notamment. La partie haute du trône de Saint-Denis apparaît plus originale, avec ses accoudoirs décorés de rosettes et de rinceaux ajourés, et son dossier, aujourd'hui plus détérioré mais dont les arrachements témoignent de la présence initiale d'un autre rinceau et d'un motif cruciforme dans le cercle axial.

L'association à Dagobert semble remonter au XII^e^ siècle avec Suger, qui tendait à faire valoir que ce siège était celui de l'intronisation des souverains de France (et donc, évidemment, à tirer avantage de sa détention pour le statut royal de son abbaye). En réalité, les sources ne confirment nullement cette assertion ; et, en dépit d'une tentative pour attribuer au moins les pièces d'origine du pliant au VII^e^ siècle, les arguments produits en faveur d'une datation de l'objet dans sa totalité à la fin du VIII^e^ ou au tout début du IX^e^ siècle semblent devoir l'emporter : c'est bien vers cette période assez resserrée qu'orientent les analogies du plus grand nombre des motifs ornementaux avec ce qu'offrent, en particulier, des sculptures des derniers temps du royaume lombard, des enluminures carolingiennes des années 780, et certains stucs de l'oratoire de Théodulf à Germigny-des-Prés.

L'autre siège d'apparat qu'il faut ici envisager est la non moins célèbre « cathèdre de saint Pierre » du Vatican, dont la première mention date de 915, que les papes utilisèrent jusqu'au XIII^e^ siècle pour leur intronisation, et dont les sources de la seconde moitié du XII^e^ siècle indiquent qu'elle passait dès alors pour avoir appartenu au chef des apôtres (d'où sa dénomination). Enchâssée en 1666 dans un réceptacle confectionné par le Bernin, elle ne devait ensuite être montrée qu'à de très rares occasions. La dernière, en 1968, a permis à un groupe international de spécialistes d'en effectuer une étude approfondie. Le corps de l'objet est constitué d'une âme de chêne, formant le siège et le dossier avec leurs montants, traverses et arcatures sur colonnettes à chapiteaux ioniques. Ce support a reçu un revêtement de plaques de cuivre doré, ainsi que de plaquettes d'ivoire. Ce sont ces dernières où se déploie l'essentiel de l'ornementation, et qui se répartissent en trois groupes : les plaquettes à simples motifs cruciformes en ajour de la face postérieure du trône et de la face antérieure des colonnettes du dossier ; celles incrustées d'or et de pâtes colorées, représentant les travaux d'Hercule et quelques créatures fantastiques, fixées à un panneau de bois sur le devant du siège ; et celles à rinceaux peuplés, à nouveau en ajour, des montants et traverses latérales du siège, ainsi que de la face antérieure du dossier (avec,

89

sur les rampants du gable sommital, les personnifications de constellations encadrées par celles de la Terre, de l'Océan, du Soleil et de la Lune et, sur la traverse sous-jacente, un buste de souverain accosté d'anges

90 stéphanophores et de scènes de combat). Les problèmes de datation de ces groupes – et particulièrement des deux derniers – doivent être abordés en priorité, dans la mesure où ils conditionnent l'interprétation iconographique de l'ensemble et ce que l'on peut conjecturer quant à

89-90.
Chaire de saint Pierre (troisième quart du IX^e^ siècle ?). Rome, Saint-Pierre-du-Vatican.
89.
Vue d'ensemble.
90.
Détail du dossier, avec buste de souverain.

la destination du trône. Concernant les plaquettes du troisième groupe, le rattachement stylistique de certaines d'entre elles à la « seconde école de Metz » du troisième quart du IXe siècle peut être tenu pour acquis : il s'agit notamment, sur le dossier, des rampants aux personnifications cosmiques et de la traverse au buste de souverain, que l'on a d'abord rapprochés du peigne 80
« de saint Héribert » et du coffret du Louvre que nous évoquions plus haut, 81
et qui ont ensuite été plutôt situés dans le voisinage immédiat de divers plats de reliure aujourd'hui à Paris, Londres, New York et Würzburg. Indépendamment des quelques différences d'appréciation jouant en faveur de l'un ou de l'autre de ces apparentements, la massivité des visages, aux mentons particulièrement forts, constitue une dominante bien distinctive de tous ces reliefs. Les plaquettes de la face antérieure du siège, avec des figures moins compactes, seraient selon les uns dans une mouvance plus éloignée de cette « école messine », tandis que d'autres les incluent dans un rameau procédant encore pleinement de celle-ci ; quant aux plaquettes du côté droit du siège, dans une manière cette fois plus souple et avec des personnages au canon plus allongé rappelant, avec des variations de qualité, le traitement du *flabellum* de Tournus (lui aussi susceptible, nous l'avons vu, 78
d'une attribution aux alentours de 870), deux ou trois mains s'y reconnaîtraient. Les plaquettes à décor incisé du devant du siège (soit le deuxième groupe distingué ci-dessus) tranchent à l'égard des précédentes par leur technique ; mais on leur a assigné à bon droit une date sensiblement du même ordre, car en particulier l'usage des incrustations se retrouve (et avec certains motifs semblables) sur le coffret de Brunswick, ou sur ceux de Quedlinburg et de Munich, respectivement considérés comme produit « messin » et dérivés de la série « Liuthard » au temps de Charles le Chauve. Cependant, l'examen archéologique de 1968 a révélé que le devant du siège était initialement prévu pour recevoir, comme les trois autres faces, un système d'arcatures : une modification est donc intervenue. On a parfois voulu la retarder au Xe siècle, mais sans raison décisive, et il demeure tout à fait possible qu'il ne s'agisse que d'un repentir en cours de montage (ou immédiatement après). En tout cas, la signification globale d'un programme incluant ces plaquettes incisées se tient parfaitement : en zones périphériques (montants, traverses des faces latérales du siège, et extrémités de la traverse du dossier), se déploie le tableau du monde livré aux forces antagonistes et aux créatures hybrides, expression du chaos ; en position frontale basse (devant du siège) advient une première résorption de ce chaos par une figure héroïque participant encore d'un substrat pré-chrétien ; enfin, en situation réellement privilégiée (rampants et partie centrale de la traverse du dossier) est parachevée la remise en ordre par l'entremise du souverain que révèrent les anges – et qui se présente donc comme l'élu de Dieu – dans une amplification cosmique totale. L'identification du souverain en question avec Charles le Chauve a été unanimement acceptée en 1968, sur la base de rapprochements avec d'autres « portraits » dans des manuscrits sur lesquels nous reviendrons ; mais si les indices de datation

évoqués plus haut – et que n'infirment pas les analyses dendrochronologiques pratiquées sur le bois du support – s'accordent bien avec une réalisation sous ce règne, l'intérêt alors probablement exclusif pour le type dont relevait un personnage (et non pour sa caractérisation physionomique individuelle) n'autorise guère à tirer argument de ces prétendues ressemblances ; et l'idée, dernièrement émise, d'une représentation idéale du souverain carolingien en tant que nouveau Constantin, avec peut-être une allusion à Charlemagne comme restaurateur de l'Empire chrétien d'Occident, est sans doute la plus recevable. En revanche, le rejet, par le même auteur, de l'hypothèse d'un don au pape Jean VIII à l'occasion du couronnement impérial de Charles le Chauve en 875 ne nous semble pas justifié. Cette éventualité, admise par la plupart des spécialistes en 1968, rend au mieux raison de la présence du trône à Rome (cela valant d'ailleurs aussi pour la Bible de Saint-Paul-hors-les-murs, dont nous aurons à reparler). La réception d'un objet dont l'iconographie exalte de la sorte le monarque franc pouvait, certes, irriter un pontife dont on sait qu'il s'efforça de rééricer la cité pétrinienne en position prééminente, sans pour autant le conduire à repousser le cadeau d'un allié politique de ce poids. Enfin, pour revenir au plan de la création artistique, rappelons que les caractères formels de l'œuvre n'ont pas manqué de susciter quelque embarras : pourquoi Charles le Chauve aurait-il fait appel à une majorité d'ivoiriers « messins » plutôt qu'à ceux, rassemblés sous la dénomination de « Liuthard », censés être établis auprès de sa cour et d'ordinaire à son service ? Et pourquoi tant de styles plus ou moins discordants dans une même œuvre ? Ces contradictions s'abolissent toutefois aisément si l'on renvoie de nouveau aux conditions de la production – mobilité, disponibilité, longévité variables des artistes… – telles que nous les définissions ; et pour une entreprise de cette envergure, à mener à bien dans les délais impartis par la date du couronnement, le concours de praticiens de formation et d'horizons divers devait s'avérer grandement nécessaire.

Les effigies votives

Le cartulaire de Redon indique qu'en 871, le prince breton Salomon fit envoyer à Rome, à l'adresse du pape Hadrien II, une *statua aurea* de sa propre hauteur ; cela à titre de « substitut » de sa personne, dans une intention de pèlerinage. Pour certains des commentateurs de ce passage, il se serait vraisemblablement agi d'une œuvre à placage de feuilles d'or sur âme de bois, car le texte fait état, pour évaluer l'ensemble des cadeaux que comportait cet envoi, d'une somme trop modique pour que l'on puisse envisager une réalisation en or massif.

L'usage du don de tels « substituts », assez exceptionnel sans doute, semble en tout cas confirmé par une autre sculpture, de petit format cette fois, qui nous est fort heureusement parvenue. La statuette équestre de 91
bronze (avec traces de dorure), aujourd'hui au musée du Louvre, pourrait en effet avoir été offerte dès le IXe siècle à la cathédrale de Metz, où

un inventaire de 1567 la signale déjà et où elle devait demeurer jusqu'à la Révolution. L'objet s'avère composite : la tête du cavalier, son corps et la selle, et enfin le cheval, ont été fondus séparément, ce qui a conduit à avancer l'hypothèse d'un assemblage de pièces d'époques différentes (cavalier carolingien sur un cheval antique, notamment). La question reste délicate à trancher, car les alliages des trois éléments sont apparus de composition très voisine, et l'aptitude des artistes des temps qui nous occupent à reproduire un modèle hellénique ou romain classique se vérifie à maintes reprises. L'anomalie que constitue la superposition de la selle à l'extrémité des rênes plaide cependant plutôt pour le réemploi d'un cheval de facture antérieure. L'identification du souverain ne va pas non plus de soi. Comme pour le buste de la « cathèdre de saint Pierre », l'argument de la ressemblance avec des représentations de Charles le Chauve ou de Charlemagne ne nous paraît pas déterminant ; et l'hypothèse d'une idéalisation du monarque franc, dans son essence plutôt que dans son individualité, doit sans doute être à nouveau préférée. La référence formelle aux glorieux modèles du passé, comme le Marc-Aurèle de Rome ou le *Regisole* (Théodoric) de Pavie est par ailleurs assez évidente. L'archevêque messin Drogon, fils naturel de Charlemagne, aurait pu faire réaliser cette pièce pour son trésor, à moins que l'initiative n'en revienne à Charles le Chauve, à l'occasion de sa brève mainmise sur la Lotharingie en 869-870.

91.
Statuette équestre dite « de Charlemagne », provenant de la cathédrale de Metz (vers 870 pour le cavalier, avec éventuellement réemploi d'un cheval antique). Paris, musée du Louvre.

92.
Intaille provenant de l'abbaye mosane de Waulsort, avec l'histoire de Suzanne (troisième quart du IXe siècle). Londres, British Museum.

Membra disjecta : les intailles

Les pièces en cristal de roche dont nous traitons dans cette rubrique n'étaient vraisemblablement pas des éléments isolés : on sait que l'archevêque de Reims Hincmar avait fait fixer un cabochon de ce type, représentant le Baptême du Christ, sur le tombeau orfévré de saint Remi, et qu'il en avait destiné un autre, gravé quant à lui d'un Christ en croix, à la partie centrale de l'*antependium* de l'autel de sa cathédrale. Mais d'autres emplois – sur un plat de reliure, une croix ou un reliquaire… – peuvent également être envisagés.

La glyptique, dont l'Antiquité classique avait connu un développement tout à fait remarquable, a pris un nouvel essor au troisième quart du IXe siècle semble-t-il ; c'est du moins de cette période que paraissent dater les quelques spécimens de très haute qualité qui nous sont parvenus. Le plus extraordinaire, par son déploiement iconographique, est sans contexte celui qui se trouvait à l'abbaye mosane de Waulsort du Xe siècle à la Révolution, et que possède à présent le British Museum. Le sujet en est l'histoire biblique de Suzanne, faussement accusée d'adultère. L'héroïne se tient au centre, devant son sauveur Daniel trônant, et les épisodes du cycle se succèdent

91.

en tournant dans le sens des aiguilles d'une montre à la périphérie, depuis les premières tentatives de séduction des deux vieillards jusqu'à la lapidation de ceux-ci. Plusieurs légendes ponctuent ces scènes, et l'inscription qui surmonte le médaillon axial livre le nom du commanditaire de l'objet : Lothaire, roi des Francs, à identifier très probablement avec l'empereur Lothaire II (855-869), car le thème illustré constitue sans doute une allusion à ses problèmes conjugaux avec son épouse Theutberge. Une autre intaille, aujourd'hui au musée des Antiquités de Rouen mais de provenance inconnue, montre un Baptême du Christ de traitement stylistique très proche. On a rapproché ces deux œuvres des ivoires de la « seconde école de Metz ». La personnalité du dédicant et la présence ancienne de l'intaille de Suzanne en milieu lotharingien paraissent orienter vers un foyer de cette région et en ces décennies, bien que les figures des intailles soient plus élancées et dynamiques que celles des ivoires en question. Un prolongement d'influence des artistes au service de l'archevêque Drogon vers le milieu du siècle serait-il en cause, comme on a pu le suggérer ? La dernière pièce que nous évoquerons est celle signalée en 1534 en association avec le tombeau des martyrs à Saint-Denis, acquise par le British Museum au XIX^e siècle. Elle est gravée d'un Christ en croix, que l'on a situé plutôt dans la mouvance d'autres productions pour Charles le Chauve. Cependant, si le corps du supplicié offre un étirement et une incurvation assez semblables dans le Livre d'Heures de ce même souverain (aujourd'hui à la Résidence à Munich, et que nous envisagerons ci-après), l'analogie n'est pas absolue ; à l'inverse, la différence, volontiers soulignée, avec les figures des deux intailles précédentes ne s'avère pas si accusée. On ne peut donc, une fois de plus, qu'observer beaucoup de prudence quant à la détermination d'un centre de production.

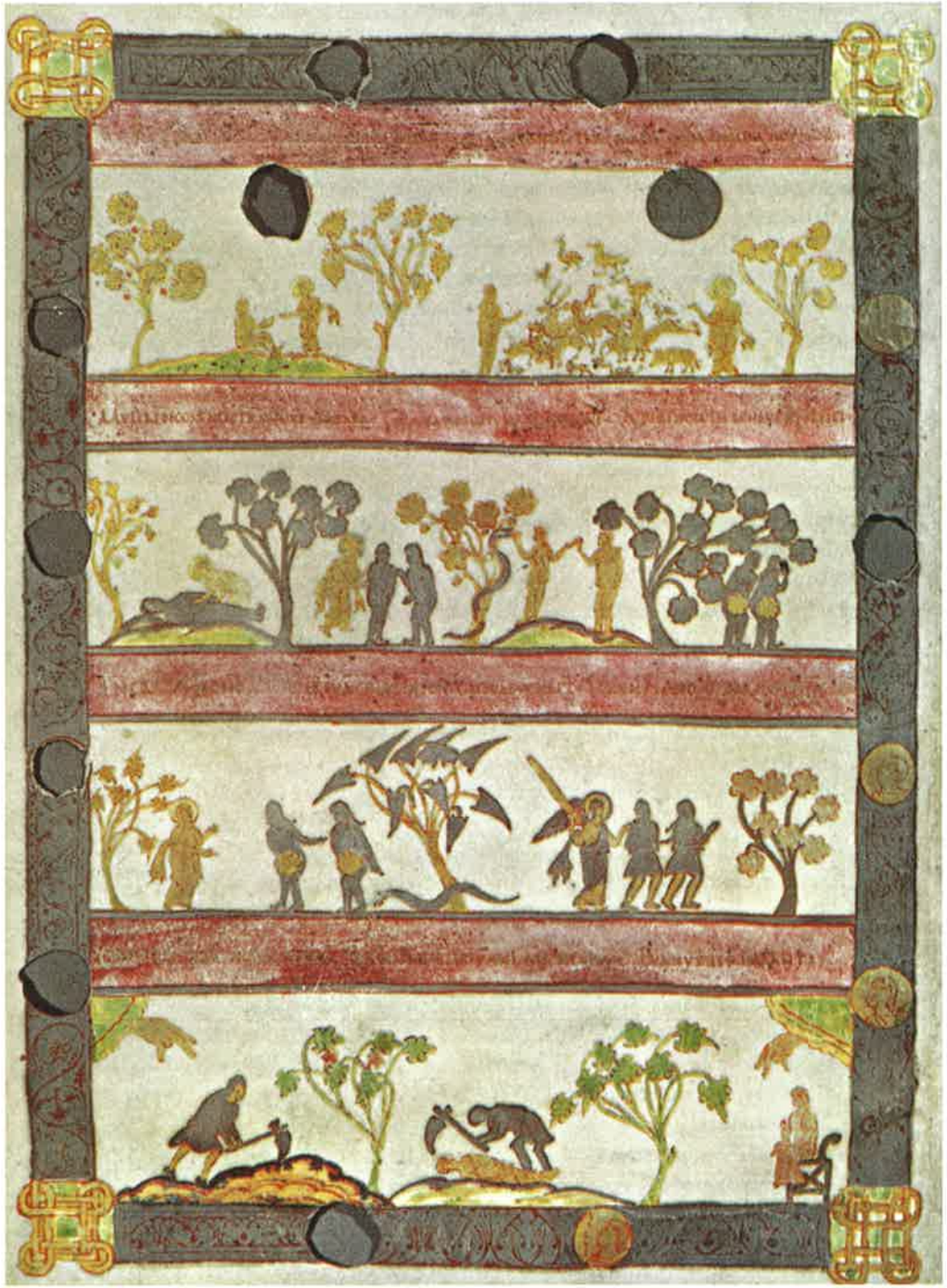
Les livres religieux

Bibles (et Apocalypses)

C'est avec la Bible que nous entamerons l'examen de cette catégorie bien évidemment essentielle dans tout trésor d'église (y compris celui de l'oratoire d'un prince ou d'un haut dignitaire). Ce n'est d'ailleurs pas en raison de la place qu'il occupe dans la pratique cultuelle – place relativement secondaire, puisqu'il n'intervient que pour certaines lectures dans le cadre de la liturgie des Heures – que nous évoquons ce livre de prime abord. Mais le fait que, dès l'Antiquité tardive, la Bible ait constitué le premier texte chrétien susceptible de recevoir une abondante illustration dont, pour bonne partie du moins, les autres ouvrages sacrés devaient tirer la substance, recommande ce choix. Pour l'époque carolingienne, et en respectant la chronologie de la production, les premiers spécimens pourvus d'un certain décor sont deux de ceux donnant le texte révisé par Théodulf, sans doute issus du milieu orléanais aux environs de 800 ; mais en rapport avec l'iconophobie prônée par l'auteur des *Livres carolins*, ce décor exclut toute figure pour se réduire aux colonnades des canons de concordance introduisant les Évangiles – système également mis au point à la fin de l'Antiquité, et consistant ici en colonnades surmontées d'arcades à belle ornementation de grecque et oiseaux affrontés en acrotères, dans la plus pure tradition classique. C'est ensuite la Bible dite « d'Alcuin » (incluant un poème composé par ce dernier, et un médaillon à son effigie) qui se présente alors comme le plus ancien exemplaire réellement imagé. Adalhard, abbé de Saint-Martin de Tours de 834 à 843 et successeur direct d'Alcuin à la tête du grand monastère ligérien, en a été l'initiateur. À l'égard des Bibles paléochrétiennes dont l'illustration, de caractère narratif surtout, s'avérait volontiers prolixe, un infléchissement notable intervient ici, avec seulement deux pleines pages figurées, en guise de frontispices de l'Ancien et du Nouveau Testament. La première reprend le mode de la narration, en rassemblant sur quatre registres superposés des scènes sans doute dissociées dans le modèle paléochrétien mis à profit ; se succèdent les principaux épisodes de la Genèse, depuis la création d'Adam jusqu'au meurtre d'Abel par Caïn, par-delà le Péché originel, l'exclusion du Paradis, puis les servitudes du travail et de l'enfantement. Quant à la seconde, elle rassemble, en une composition synthétique, l'Agneau mystique avec les instruments de la Passion, les symboles évangéliques et les bustes des quatre grands prophètes ; un cadre interne en losange s'insère entre ces derniers et, d'après ce qu'il ressort des écrits d'Alcuin et de Raban Maur comme de schémas équivalents sur des œuvres d'orfèvrerie, il symbolise manifestement le monde créé auquel s'applique le processus salvateur. Ainsi, c'est avec une extrême économie de moyens iconographiques que se trouve visuellement condensé le contenu entier du livre : il a suffi d'opposer la séquence de ce qui causa la chute de l'homme à ce qui réintroduisit l'espoir de sa rédemption, sans omettre de rappeler – c'est la raison d'être des prophètes dans la seconde image – l'indéfectible lien entre les deux volets de la Révélation. Du point de vue formel, l'économie n'apparaît pas moindre : les personnages sont simplement silhouettés, ou traités en bichromie avec un minimum de contours internes, et les éléments paysagers se voient réduits à quelques indications de sol et à des arbres très stylisés (comme déjà souvent dans la peinture antique). La gamme colorée de l'ensemble, jouant seulement sur quatre teintes, ne se départit pas de cette réserve. Pour autant, le répertoire décoratif n'est nullement indigent – plusieurs variantes de l'entrelacs, de diffusion courante au haut Moyen Âge, y côtoient des rinceaux de pure tradition classique dans les bordures –, et le recours à la pourpre et à l'or dans la quadrichromie dominante confère bien à ces tableaux un aspect somptuaire.

93-94

Deux autres Bibles issues du même *scriptorium* tourangeau dans les années suivantes, sous l'abbatiat laïc du comte Vivien, se distinguent par davantage d'illustrations et une polychromie plutôt fastueuse. Il s'agit, avec quatre pleines pages, de la Bible dite « de Moutier-Grandval » (d'après sa présence dans ce monastère helvétique vers la fin du XVI^e siècle) ; et surtout,



93.

avec huit pleines pages – pour la plupart de meilleure facture – auxquelles s'adjoignent les quelques sujets incorporés dans des lettrines, de celle dénommée « Première Bible de Charles le Chauve » (à qui elle fut offerte en 845-846) ou « Bible de Vivien ». Les deux exemplaires ont en commun, au début des Livres correspondants, une suite narrative de la Création et de la Chute de l'homme calquée sur celle de la Bible d'Alcuin, une double image avec Moïse recevant le Décalogue puis le présentant aux Hébreux assemblés,
96 une majesté divine avec prophètes et Vivants dérivant de nouveau – mais avec un Christ anthropomorphe, cette fois – de la Bible d'Alcuin, et une traduction du caractère proprement révélateur de l'Apocalypse avec Moïse affranchi du voile qui lui cachait l'entière Vérité. S'y ajoutent, dans la Bible de Vivien, une séquence initiale consacrée aux péripéties de la traduction
95 de l'hébreu au latin par saint Jérôme, un frontispice des psaumes avec David citharède avec ses quatre musiciens, une histoire de la conversion de saint Paul en ouverture de ses Épîtres, et, tout en fin d'ouvrage, une grande composition avec la remise solennelle du manuscrit à Charles
97 le Chauve. Cette dernière page valorise particulièrement le monarque qui, dans un cadre monumental, trône sous la main divine, tandis que se déploie au registre inférieur le cortège de Vivien et de ses clercs. En fait, l'illustration de cette Bible vient à déterminer, en soi, des axes de lecture complémentaires ; car la figure de Charles constitue, associée à celles de David et de Dieu même, une sorte de trilogie de souveraineté, et elle intervient, en outre, exactement en pendant de celle de Jérôme qui ouvrait le manuscrit : manifestant ainsi son approbation de l'entreprise des moines tourangeaux, le monarque franc tend à se présenter comme rien moins que le nouveau promoteur de la diffusion du message divin. Moyennant quelques nuances, nous retrouverons d'ailleurs, dans le psautier à l'usage personnel de ce même roi, une mise en relation directe de Jérôme et de Charles.

93-94.
Bible d'Alcuin, en date de l'abbatiat d'Adalhard (834-843) à Saint-Martin de Tours. Bamberg, Staatliche Bibliothek, Msc. Bibl. 1.
93.
Genèse (folio 7 *verso*).

94.
Majesté de l'Agneau mystique (folio 339 *verso*).

Il convient par ailleurs de faire ici mention d'un ivoire, feuillet de diptyque consulaire du VI^e^ siècle retaillé au revers, conservé au musée du Louvre à Paris. Dans un encadrement à rinceau peuplé, il offre une superposition de sept registres avec Adam et Ève auprès de l'arbre ou du serpent, surmontant une série d'animaux et de monstres qui correspondent aux évocations des *Étymologies* de l'évêque wisigoth Isidore de Séville, reprises vers 844 par Raban Maur dans son traité *De l'univers*. La présence
98 du couple originel dans le contexte du péché pourrait éventuellement avoir convenu au plat supérieur de la reliure d'une Bible, dont le plat inférieur

aujourd'hui disparu aurait en contrepartie développé une thématique de rédemption : nous demeurerions ainsi dans l'esprit de la Bible d'Alcuin. Quant à sa facture stylistique, l'œuvre se signale par la grande délicatesse du modelé des végétaux comme des sujets figurés, ainsi que la variété et la souplesse des attitudes de ces derniers.

Pour revenir au domaine de la peinture, et à l'intérieur du livre, la prolifération maximale de l'illustration est atteinte avec la Bible dite « de Saint-Paul-hors-les-murs », dont une source atteste la présence en Italie dès la fin du XI^e siècle et qui – avec la chaire d'ivoire que nous évoquions plus haut – avait vraisemblablement été offerte au pape Jean VIII par Charles le Chauve, à l'occasion de son couronnement impérial à Rome, en 875. On n'y dénombre pas moins de trente-six initiales en pleine page où la combinaison des motifs géométriques, végétaux et animaliers d'ascendance classique avec des entrelacs zoomorphes (comme par exemple au début de la Genèse) s'avère d'une luxuriance extrême, et cela dans une ordonnance très maîtrisée, sans préjudice pour la lisibilité. S'y ajoutent vingt-quatre tableaux figurés en ouverture des principales composantes du livre. La comparaison avec ce qu'offraient, aux articulations correspondantes, les Bibles antérieures met bien en évidence la nouvelle propension à une certaine surcharge. Ainsi pour les péripéties de la traduction par Jérôme, l'investissement désormais total du champ par les personnages, architectures et éléments divers, tranche à l'égard de la composition claire et aérée de la Bible de Vivien. On ne saurait toutefois dénier au (aux ?) peintre(s) de la Bible romaine une authentique capacité de discernement dans la distribution des masses : ainsi dans le frontispice du Livre des Proverbes, le confinement des scènes narratives à la périphérie ménage une belle « trouée » centrale, empreignant la figure de Salomon d'une majesté, à la traduction de laquelle contribuent aussi, outre l'échelle colossale du souverain, le mouvement ascensionnel engendré par les deux portiques montant en oblique vers le baldaquin et la monumentalité du trône – dont, ne manquons pas de le relever, le siège et le repose-pieds sont étonnamment traités par un système de lignes de fuite convergentes rompant avec l'habituelle perspective « inverse ». Quant au frontispice du Deutéronome, il se signale également par la remarquable mise en valeur du personnage principal : Moïse, suivi des premiers patriarches à la lignée desquels le Seigneur avait réservé l'accession à la Terre promise, délivre à ses coreligionnaires un geste de parole auquel

95-96.
Bible commanditée par le comte Vivien, abbé laïc de Saint-Martin de Tours, à l'intention de Charles le Chauve (845-846). Paris, BNF, Lat. 1.

95.
Histoire de Jérôme (folio 3 *verso*).

96.
Majesté du Christ (folio 329 *verso*).

97.
Bible commanditée par le comte Vivien, abbé laïc de Saint-Martin de Tours, à l'intention de Charles le Chauve (845-846). Paris, BNF, Lat. 1. Remise du manuscrit à Charles le Chauve (folio 423 *recto*).

l'isolement du prophète confère une magnifique autorité. Quant à la foule des Hébreux, elle se voit canalisée en une ample courbe où, au registre inférieur, têtes levées et mains tendues suggèrent toute l'intensité de l'acclamation. Enfin, le jeu des lignes de sol mène très efficacement à l'apex de la composition où, dans le passage des roches du Nébo de la vision de Canaan aux nuées qui se referment sur Moïse expirant, on retrouve une progression ascensionnelle, dont l'effet bénéficie d'ailleurs beaucoup de la sensible atténuation des couleurs par rapport à la partie basse du tableau : les bleu et rouge vifs, notamment, font place à des tons pastel dans un jeu singulièrement annonciateur des perspectives atmosphériques de l'art post-médiéval ! La Bible de Saint-Paul-hors-les-murs présente de plus, au-dessus d'un poème dédicatoire calligraphié à l'or sur pourpre au *recto* de son premier folio, la figuration sans doute la plus imposante d'un souverain carolingien. De taille colossale, magnifié par l'inclusion
99 de son trône dans une sorte de loge que surmonte un fronton à l'antique, Charles le Chauve apparaît là mieux que jamais comme l'incontournable médiateur entre la sphère céleste (à laquelle participent les anges, accostant les quatre vertus cardinales inspiratrices du roi au registre supérieur) et le monde terrestre (au bas de la composition, personnifiées par les deux dignitaires de cour, la reine et sa suivante). Tout, dans cette image, apparaît investi de la plus forte charge symbolique. Ainsi, sans s'arrêter à l'apparente incohérence d'articulation de la loge et du fronton, doit-on plutôt y reconnaître la pertinence de l'association de deux formes parfaites pouvant exprimer l'ascendant du dogme trinitaire sur l'*Orbis Terrarum* – dans la plus étroite relation, justement, avec la personne royale.
Par ailleurs, on ne manquera pas de relever l'aspect psychologiquement très « habité » du visage de Charles, et le soin extrême avec lequel a été traitée cette physionomie constitue indéniablement l'un des indices les plus propres à évoquer un véritable portrait. À notre avis, il convient cependant de s'en défier : le rapprochement avec les représentations du même roi dans d'autres manuscrits n'est pas vraiment probant, et la fidélité dans la reproduction des traits individuels importait sans doute bien moins au peintre – et au commanditaire – que le dégagement d'un type idéalisé dont, à côté d'attributs de référence dynastique comme les moustaches à la franque, l'acuité du regard et la précision des contours ne visaient qu'à rehausser le caractère d'exception du personnage.

98.
Ivoire (de la reliure d'une Bible ?) avec Adam, Eve et diverses créatures (troisième quart du IXe siècle ?). Paris, musée du Louvre.

Dans les mêmes années probablement, Charles le Chauve se voyait offrir
102 un autre manuscrit : la Seconde Bible au nom de ce souverain, que la restriction et la nature de son décor opposent de manière particulièrement abrupte à l'exemplaire de Saint-Paul-hors-les-murs. Indépendamment des traditionnelles tables de canons, on s'en est tenu cette fois à des jeux de lettrines d'ornementation abstraite dont deux seulement (en ouverture de la Genèse) déterminent des combinaisons plus élaborées à l'intérieur d'un

cadre. Pour autant, il ne s'agit pas de quelque chose de sommaire : bien au contraire, la parfaite assurance dans le développement de tracés d'une grande complexité, ainsi que l'harmonie et l'équilibre dans l'alternance des droites et des courbes, dans celle des bandeaux, médaillons et pointillés, comme enfin dans celle des aplats de couleur, concourent à ériger cette réalisation en une œuvre de tout premier plan également. Le poème dédicatoire de cette Bible fait état du pardon que Charles le Chauve aurait accordé au commanditaire – très vraisemblablement son fils Carloman, alors abbé de Saint-Amand – et l'accalmie dans les rapports entre les deux personnages permet de situer la production de ce livre entre 871 et 873. La localisation de Saint-Amand dans le Nord du royaume de Charles a naturellement conduit à envisager l'impact de l'art d'outre-Manche, dont procède ici la nette prédominance du géométrisme et de l'entrelacs zoomorphe : d'où le qualificatif de franco-insulaire qui (mieux que franco-saxon, de connotation trop restrictive) prévaut à bon droit pour les réalisations de ce genre, d'ailleurs appelées à laisser une empreinte assez durable dans le milieu en question.

99-100.
Bible « de Saint-Paul-hors-les-murs », sans doute offerte par Charles le Chauve au pape Jean VIII en 875. Rome, Saint-Paul-hors-les-murs.

99.
Portrait de Charles le Chauve (folio 1 *recto*).

100.
Frontispice du Livre des Proverbes (folio 188 *verso*). Salomon.

L'Apocalypse, qui constitue en principe la composante conclusive des Bibles que nous venons d'évoquer, a aussi pu être traitée en manuscrit séparé. Quatre exemplaires, apparentés deux à deux, nous en sont parvenus. Datables entre le premier quart du IX^e^ siècle et les environs de l'an mil, ils témoignent à nouveau de la dette des illustrateurs carolingiens à l'égard de leurs prédécesseurs. Celui conservé à la bibliothèque de Trèves – qui a lui-même servi de modèle à celui de la bibliothèque de Cambrai, signalé dans la cathédrale de cette ville depuis le X^e^ siècle – est le plus ancien, et passe pour dériver directement d'un prototype romain de la fin du VI^e^ siècle ; et ceux de la bibliothèque de Valenciennes et de la Bibliothèque nationale de France (tous deux en provenance de Saint-Amand) paraissent quant à eux débiteurs d'adaptations opérées en Northumbrie vers 700 à partir d'un exemplaire importé d'Italie quelques décennies auparavant par Benedict Biscop. On hésite sur le lieu de production de ces Apocalypses. Du fait de l'attestation de leur présence dans ces milieux dès les siècles suivants, le Nord de la France actuelle a naturellement été envisagé, ainsi que la région rhéno-mosellane ; mais on a aussi songé à une mouvance ligérienne, à cause de rapprochements paléographiques avec des manuscrits de Tours. Enfin, un foyer beaucoup plus à l'est, en plein territoire germanique, ne saurait non plus être exclu,

99.

101.

car un disciple d'Alcuin, Arn, moine de Freising en Bavière puis abbé de Saint-Amand et archevêque de Salzbourg, pourrait avoir été à l'origine de l'un, au moins, des manuscrits en question (le nom d'Otoltus, signataire de l'exemplaire de Saint-Amand aujourd'hui à Valenciennes, se trouve en effet également attesté au IXe siècle dans le diocèse de Salzbourg). Au demeurant, l'illustration de ces livres vaut par son abondance (jusqu'à soixante-quatorze images, développant l'essentiel des visions de Jean à Patmos, dans le spécimen de Trèves), mais guère par sa qualité : il ne s'agit que de dessins assez schématiques rehaussés de quelques teintes en aplat.

101.
Bible « de Saint-Paul-hors-les-mur », sans doute offerte par Charles le Chauve au pape Jean VIII en 875. Rome, Saint-Paul-hors-les-murs. Frontispice du Deutéronome (folio 50 verso). Moïse.

Psautiers (et Livres d'Heures)

Le psautier est aussi un des recueils de textes issus de la Bible et appelés à servir, comme livres autonomes, à l'office ; il s'y voyait particulièrement destiné au chant. En milieu proprement carolingien, le premier exemplaire à ornementation importante est celui que Charlemagne fit réaliser entre 783 et 795 par le scribe Dagulf (d'où sa dénomination actuelle) pour en faire cadeau au pape Hadrien. Son texte correspond à la seconde version hiéronymienne, dite *Psalterium Gallicanum*, appelée à la plus large diffusion aux décennies suivantes. Il reste ici dépourvu de toute imagerie ; mais ce sont les deux ivoires des plats de la reliure – aujourd'hui au musée du Louvre, alors que le manuscrit se trouve à la Bibliothèque nationale de Vienne – sur lesquels se déploie l'iconographie, relative aux phases essentielles de l'élaboration du livre. Sur l'une des plaques, le registre supérieur montre David, accosté de deux gardes, enjoignant à quatre scribes de coucher par écrit le texte des psaumes, et, au registre inférieur, il chante ces derniers en s'accompagnant de la harpe, avec le concours de quatre musiciens, en présence à nouveau des deux gardes. Sur l'autre plaque, pareillement subdivisée en deux tableaux, on voit en haut, se faisant face devant trois clercs, le prêtre Boniface et saint Jérôme, le premier transmettant au second l'ordre de révision émanant du pape Damase, et, en bas, le même Jérôme dictant sa nouvelle version à un scribe, avec cinq autres clercs à l'arrière-plan. Ainsi se trouvent associés, et également valorisés, l'acte de composition première et celui de l'établissement définitif du texte sous la haute autorité de l'Église romaine. Les sujets des petits cadres interrompant, sur chacune des plaques, la bande horizontale médiane, plus ceux des médaillons d'angle et d'intersection des mêmes bandes, jouent un rôle décisif dans l'amplification

102.
Seconde Bible de Charles le Chauve, sans doute commanditée par son fils Carloman, abbé de Saint-Amand (871-873). Paris, BNF, Lat. 2. Initiales de la Genèse (folio 11 recto).

103.
Apocalypse, provenant de la cathédrale de Trèves (premier quart du IXe siècle). Trèves, Stadtbibliothek, Cod. 31. L'ange précipitant la meule dans la mer (folio 59 *verso*)

104.
Psautier au nom du scribe Dagulf (783-795), commandité par Charlemagne à l'intention du pape Hadrien : plats d'ivoire de la reliure, avec David dictant ses psaumes, et Jérôme les transcrivant. Paris, musée du Louvre.

sémantique du propos : sur la plaque de David, en effet, les quatre symboles évangéliques, les deux anges et – surtout – l'Agneau central renvoient à la nature prophétique des psaumes, et particulièrement à leurs allusions à la valeur rédemptrice du sacrifice du Christ. Quant à la main divine qu'accostent deux séraphins et qu'entourent – sans doute – les quatre auteurs des Épîtres néo-testamentaires sur la plaque de Jérôme, on peut y percevoir les idées d'accomplissement de la volonté du Seigneur et de fondement apostolique de l'institution ecclésiale promotrice, précisément, de la diffusion du psautier. Combinant de la sorte une illustration narrative « obligée » à des motifs symboliques choisis et distribués avec le plus grand discernement, la reliure-écrin de cet insigne exemplaire proclame d'emblée la considérable portée du contenu de l'ouvrage.

Le psautier de Corbie, autrefois au monastère du même nom (et transféré à la bibliothèque d'Amiens après la Révolution) offre, vers 800, un autre exemple précoce du déploiement de l'image pour ce type de livre. Dans le manuscrit même cette fois, on a exclusivement affaire, en tête de chaque psaume, à des initiales agrémentées de motifs géométriques et animaliers, quelquefois également historiées. Celles qui ouvrent les trois groupes de cinquante psaumes – correspondant à l'un des systèmes de partition du livre en usage à l'époque – s'avèrent les plus élaborées, occupant une demi-page ou même une page entière. Il en va ainsi de celle au verso du premier folio, *B* de *Beatus vir* dans lequel se logent David (imberbe et juvénile, assimilé au Christ par son nimbe cucifère) écrivant sous la dictée de la colombe du Saint-Esprit au-dessus d'un ange maintenant le même David (barbu cette fois, et prêt à trébucher sous l'effet du péché) dans la voie du juste. Le graphisme apparaît là tout à fait maîtrisé, avec une assez remarquable élégance des attitudes et de l'organisation des drapés ; la gamme chromatique est quant à elle plutôt réduite (vert, violet, brun, jaune pâle) mais distribuée avec beaucoup de discernement, cela jusqu'au folio 108 du moins, les initiales suivantes n'ayant pas reçu ces rehauts de couleur. Le B du folio 1 constitue donc le cadre des scènes représentées. Dans la plupart des cas cependant, l'artiste a choisi d'incorporer aux boucles et aux hastes elles-mêmes les sujets de ses compositions : c'est le procédé auquel recouraient, déjà, les enlumineurs de certains manuscrits de la seconde moitié du VIIIe siècle comme le Sacramentaire de Gellone. L'inspiration des dessins du psautier de Corbie apparaît toutefois plus diversifiée : les entrelacs zoomorphes renvoient sans doute à l'art insulaire, mais l'ascendant de modèles méditerranéens – transmis par des intermédiaires italiens, alors ? – est aussi nettement marqué. On a de plus récemment souligné que les combinaisons de ces initiales n'étaient pas cantonnées à une pure intention décorative : les figures ou sujets de

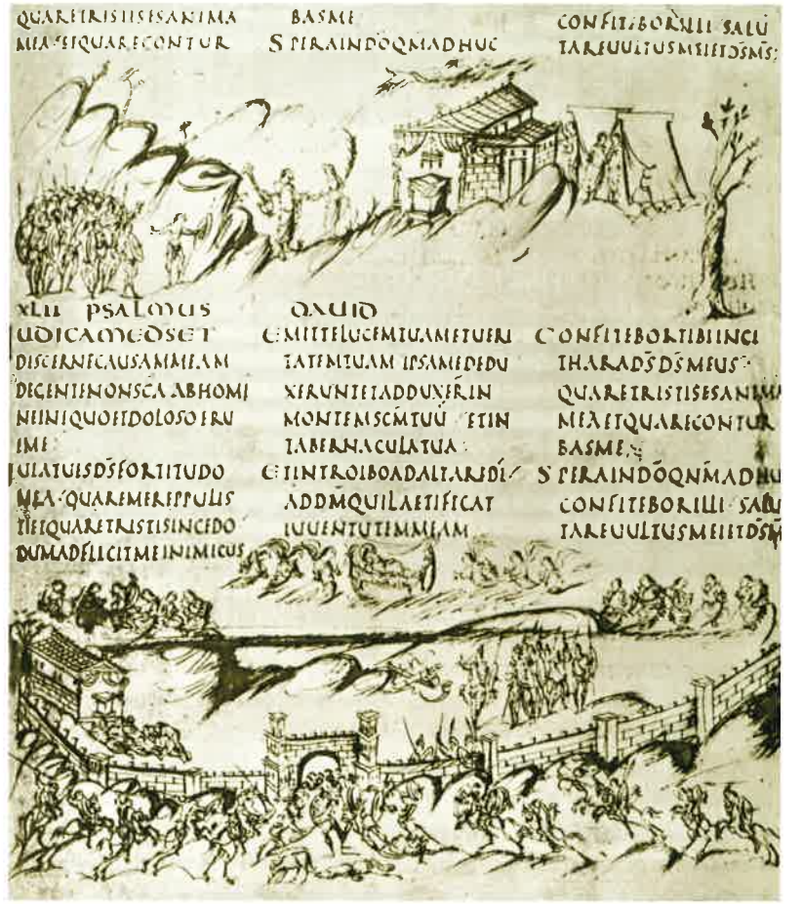
connotation négative y sont assez systématiquement présentés s'enchevêtrant dans leurs propres protubérances, tandis que ceux qui évoquent le bon droit se voient assujettis par des éléments qui leur sont extérieurs. Une véritable logique discursive de l'entrelacs – constatée d'ailleurs aussi en Irlande dans le Livre de Kells, et témoignant d'une communauté de sources – semble donc avoir été mise en œuvre.

Le psautier aujourd'hui conservé à la Bibliothèque württembergeoise de Stuttgart est considéré comme issu du *scriptorium* parisien de Saint-Germain-des-Prés, aux alentours de 820. C'est à une décoration beaucoup plus abondante que l'on a affaire ici, puisque le nombre des images s'élève à trois cent douze, traitées en tableaux qui s'insèrent dans les colonnes du texte. Indépendamment de l'illustration purement littérale de divers passages, on y relève une forte propension à la glose typologique, établissant le lien avec le Nouveau Testament dans des dérivations parfois extrêmes ; par exemple, l'arbre qui ne flétrit pas et donnera son fruit en temps opportun, qu'évoque le troisième verset du psaume d'ouverture, se trouve traduit par une représentation du Christ en croix ! Dans l'esprit, en tout cas, cela s'accorde totalement avec la tradition exégétique remontant à l'époque paléochrétienne même. Du point de vue de la facture, les compositions de ce psautier se signalent par la vivacité de leurs coloris. Le dessin y reste cependant souvent assez fruste, et l'on ne saurait donc là reconnaître une réalisation artistique de premier plan. Il en va tout autrement avec
106 le célèbre psautier parvenu à Utrecht vers la fin du XVII^e siècle (et qui, dès avant l'an mil, se trouvait dans le Sud de l'Angleterre où il devait d'ailleurs avoir une remarquable descendance). Ses cent soixante-six illustrations – une, systématiquement, au-dessus de chacun des cent cinquante psaumes et des seize cantiques qui leur font suite, sous forme de dessins à la plume – en font l'un des chefs-d'œuvre indiscutés de la production carolingienne. En effet, l'exécution des multiples personnages témoigne d'une extraordinaire assurance dans le tracé, jusque dans le détail de leur anatomie et de leur vêtement et, surtout, dans le dynamisme de la gestuelle qui les anime : les corps allongés, les têtes projetées vers l'avant et les mains volontiers frémissantes, empreignent ces figures d'un caractère étonnamment expressionniste. L'agitation des groupes – véritables foules, à l'occasion – est rendue de manière tout aussi convaincante, et les lignes de sol en ondulation permanente, ainsi que les nuées aux masses légères, amplifient encore cette impression générale de mouvement. On a cru discerner l'intervention de plusieurs artistes dans l'exécution de ces images, sans toutefois pouvoir se risquer à des attributions précises à tel ou tel : il semble en effet que les compositions aient été réalisées par étapes distinctes, et que le dessinateur ayant mis la touche finale ne soit pas toujours celui qui en avait tracé l'esquisse. De plus, certaines scènes paraissent inachevées (l'adjonction de rehauts de polychromie pourrait avoir été prévue, mais pas même entamée). Là encore, comme pour les psautiers précédents, se pose la question du (des ?) modèle(s). Dans la mesure où aucun antécédent de

105. Psautier provenant du monastère de Corbie (vers 800). Amiens, bibliothèque municipale, ms. 18 : initiale *B* de *Beatus vir* (folio 1 *verso*), avec David.

cette ampleur illustrative n'est aujourd'hui conservé, une relative incertitude demeure. On songe néanmoins à un prototype du Ve siècle (le signalement de la traduction figurative d'un psaume, au moins, dans la salle de réception de l'évêque ravennate Néon, fournirait un indice de son existence), mais il n'est pas non plus impossible que l'on ait recouru à un spécimen plus récent dans lequel le nombre des images aurait déjà été sensiblement accru. Au reste, il faut noter que des options quelque peu divergentes sont attestées dans les exemplaires carolingiens. Ainsi, les extrapolations de nature typologique sont moins fréquentes dans le psautier d'Utrecht que dans celui de Stuttgart, et nettement moins audacieuses. On s'y cantonne également davantage à l'illustration littérale, en s'efforçant de rassembler dans une même image ce qu'évoquent différents versets du poème. Par ailleurs, on s'accorde pour considérer que bien que l'art hellénistico-romain tel qu'il s'exprime, notamment, dans les peintures des catacombes aux IIIe-IVe siècles ou dans celles du manuscrit de l'*Iliade* de la Bibliothèque ambrosienne de Milan au Ve siècle, ait pu constituer la lointaine origine du style très « enlevé » du psautier d'Utrecht, celui-ci en a opéré une adaptation très originale : l'exacerbation du mouvement s'y avère sans équivalent dans toute la production médiévale – sinon dans un recueil d'Évangiles sur lequel nous reviendrons plus loin et qui, précisément, 134-135
se situe dans la même mouvance. C'est en fait la personnalité du commanditaire de cet autre ouvrage, l'archevêque de Reims Ebbon, titulaire de son siège de 816 à 835, qui amène à dater le psautier d'Utrecht de ces deux décennies. La destination des Évangiles en question au monastère d'Hautvillers, non loin de la métropole champenoise, a bien sûr également conduit à envisager une mise en œuvre dans un *scriptorium* à proximité immédiate ; mais compte tenu de ce que nous soulignions quant à la mobilité des artistes, nous ne nous départirons pas de notre réserve. Enfin, il faut s'arrêter un instant sur le mode d'organisation du texte du manuscrit d'Utrecht : il ne s'agit pas en effet d'un psautier de type « férial » (qui observerait une répartition des psaumes suivant les sept jours de la semaine, se prêtant ainsi réellement à l'usage pour l'office), mais d'un psautier dit « biblique », auquel manquent d'ailleurs plusieurs cantiques que l'on devrait trouver dans un exemplaire utilisé en milieu monastique. Il semblerait donc que le destinataire ait été plutôt un haut personnage laïc – peut-être l'empereur Louis le Pieux en personne, comme on l'a dernièrement suggéré. L'ouvrage serait alors ensuite passé aux mains de son fils, Charles le Chauve, ce qui expliquerait assez bien que l'on retrouve des caractères stylistiques analogues dans diverses productions – peinture, ivoirerie, orfèvrerie – associées à cet autre souverain.

La Bibliothèque nationale de France conserve un autre psautier, calligraphié par le scribe Liuthard d'après son colophon, et où se trouvent également mentionnés Charles le Chauve et son épouse Hermentrude (ce qui situe l'œuvre entre 842, date du mariage, et 869, mort de cette dernière). Ce spécimen était donc manifestement conçu pour la dévotion privée.



106.
Psautier d'Utrecht (vers 820-835). Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Ms. 32. Illustrations des psaumes 42-44 (41-43) (folio 25 recto).

Notons d'ailleurs qu'en exploitant le parallèle entre le roi biblique auteur des psaumes, oint du Seigneur, et le monarque régnant – parallèle déjà établi pour les empereurs romains chrétiens du IVe siècle, et dont nous avons reconnu une attestation au bénéfice du même Charles le Chauve dans la Bible de Vivien –, le psautier devait demeurer le livre royal par excellence jusqu'au Moyen Âge tardif. Ici, le manuscrit ne comporte, outre des initiales, que trois illustrations sous forme de tableau : au verso du folio 1, une image avec David entouré de musiciens et d'un danseur, dans des attitudes extrêmement animées où pourrait, effectivement, se discerner l'impact des dessins du psautier d'Utrecht ; puis, face à face aux folios 3 *verso* et 4, les représentations de Charles le Chauve trônant et de saint Jérôme
109 assis dans l'acte, naturellement, de sa traduction du texte hébreu originel. Si le saint se montre là tout absorbé par sa tâche, le roi, quant à lui, dirige son regard vers son vis-à-vis : son attention paraît ainsi entièrement captée par la mise au point de la version canonique du texte sacré ; mais le pied d'égalité sur lequel Charles se trouve par rapport à Jérôme (même système

de colonnes, de la teinte du porphyre, surmontées d'un gable) et, surtout, la main divine au-dessus de sa tête, le désignent bien comme récipiendaire privilégié du livre en question. Mais le « programme » des enluminures est ici complété par les scènes des deux plats d'ivoire de la reliure, toujours en place sur leurs ais de bois garnis de feuilles de cuivre et de gemmes. Au plat supérieur, illustration du psaume LVI, l'âme de David se trouve, dans le giron d'un ange, sous la figure protectrice de Dieu, tandis que ses ennemis – les lions de part et d'autre du lit où il est assis avec l'ange, les guerriers et ceux qui sont précipités dans la fosse qu'ils creusent aux registres bas – s'avèrent impuissants. Au plat inférieur, la thématique est en fait issue du Second Livre de Samuel (11-12) avec David, suivi de Bethsabée, encourant les reproches de Nathan devant le corps d'Urie qu'il avait envoyé à sa perte, et, au-dessous, le riche et le pauvre de la parabole que développe Nathan pour faire prendre conscience à David de sa faute. Il s'agit donc d'une exhortation au repentir, où l'on peut sans doute percevoir l'écho des injonctions à la pénitence qu'en ces décennies, précisément, les évêques de cour s'attachaient à adresser au souverain franc. Le lien avec le psautier d'Utrecht, que nous évoquions plus haut, se traduit là doublement : par le même style mouvementé et expressionniste de ces reliefs, déjà ; mais aussi par leur iconographie, puisque le psaume L du manuscrit d'Utrecht était justement illustré par ces scènes tirées du Livre de Samuel, et que les compositions des ivoires reprennent l'essentiel – en les adaptant simplement au format en hauteur – de celles attestées à Utrecht.

Autour du milieu du IX^e^ siècle se situe la réalisation d'autres psautiers de luxe destinés aux fils de Louis le Pieux qui, avec Charles le Chauve, se sont partagés l'Empire lors de la signature du traité de Verdun en 843. L'exemplaire aujourd'hui à la British Library, et que l'on pense originaire du *scriptorium* de Tours, rassemble à nouveau dans ses premiers folios les représentations de l'auteur biblique, du saint traducteur et du monarque destinataire (en l'occurrence, Lothaire). La distribution des trois images diffère cependant de celle du psautier de Charles le Chauve, dans la mesure où David et Jérôme se voient ici rapprochés tandis que, face au poème de dédicace, l'empereur trône dans un superbe isolement. La figure, au graphisme délibérément simplifié semble-t-il, fait d'ailleurs d'autant plus impression qu'elle s'enlève tout d'un bloc sur un fond pourpre sans motif secondaire. C'est donc essentiellement la puissance du « nouveau David » qui s'exprime là dans une attitude de majesté que conforte la réminiscence antique des jambages léonins du siège ; mais la condition surhumaine du personnage ne manque pas non plus d'être suggérée par l'abstraction du vêtement, traité en un grand aplat d'or que constellent les touches vertes, brunes, rouges et blanches matérialisant des gemmes. Quant à l'exemplaire aujourd'hui à la Bibliothèque d'État de Berlin, dédié à Louis le Germanique, son ornementation procède d'un tout autre système. On s'y est tenu, en effet, à des lettrines non figuratives en tête de chaque psaume, avec deux pleines pages ne comportant elles-mêmes que les initiales aniconiques

107-108.
Psautier aux noms de Charles le Chauve et de sa première épouse Hermentrude (842-869). Paris, BNF, Lat. 1152.
107.
Reliure, ivoire du plat supérieur, avec David sous la protection divine.
108.
Reliure, ivoire du plat inférieur, avec reproches de Nathan à David.

d'*incipit* des psaumes I et CI. Cette restriction, ainsi que l'ascendant du répertoire décoratif d'outre-Manche avec les combinaisons d'entrelacs et de motifs zoomorphes, a conduit à reconnaître là l'une des premières œuvres de ce courant septentrional franco-insulaire auquel devait se rattacher, quelques décennies plus tard, la « Seconde Bible de Charles le Chauve » 102 que nous évoquions ci-avant. Le psautier du roi Louis se signale déjà, d'ailleurs, par l'élégance raffinée de ses compositions, empreintes d'un subtil équilibre dans les jeux de lignes et de couleurs.

Il y a lieu d'évoquer ici également ce que l'on dénomme dans l'usage courant le Livre d'Heures de Charles le Chauve, dont le titre est plus exactement *Liber orationum* (livre de prières), à la destination en effet de ce souverain. Il s'agit du plus ancien spécimen connu de ce type d'ouvrage rassemblant, avec plusieurs des psaumes proprement dits, diverses oraisons, et que de nombreux princes des temps médiévaux plus tardifs ont eu à cœur de posséder. L'esprit est évidemment assez proche de celui des psautiers servant à la dévotion personnelle, dont nous venons de mentionner ci-dessus les exemplaires les plus remarquables. Le manuscrit du Livre d'Heures en question, qui appartient aux collections de la Résidence à Munich, se trouve aujourd'hui dissocié de sa reliure d'origine, mais deux plaques d'ivoire du Musée national de Zurich passent non sans raison pour avoir orné celle-ci : leur petit format (environ 11 x 9 cm) est bien de l'ordre de celui du manuscrit, le style très mouvementé de leurs reliefs les apparente étroitement aux ivoires du psautier du même Charles le Chauve, et leur iconographie – qui renvoie aux psaumes XXIV et XXVI, s'avérant là aussi très près des illustrations correspondantes du psautier d'Utrecht – pourrait sans grande difficulté s'accorder au contenu textuel du Livre

109.
Psautier aux noms de Charles le Chauve et de sa première épouse Hermentrude (842-869). Paris, BNF, Lat. 1152. Charles le Chauve et Jérôme (folios 3 *verso* et 4 *recto*).

d'Heures. Quant à l'imagerie déployée à l'intérieur de ce dernier, elle se limite à une double page : Charles y est montré s'agenouillant en rendant grâce au Sauveur sur sa croix. Bien que couronné et vêtu d'un manteau d'apparat, le roi apparaît donc dans une attitude d'humilité qui détonne au regard de ses représentations dans d'autres manuscrits ; mais, outre la concordance avec le ton implorant de bien des psaumes ou oraisons, le caractère privatif du présent ouvrage explique sans doute la formulation de ce genre de sentiment. Quant au Christ, relevons surtout que l'on a affaire à l'une de ses premières figurations dans un état d'agonie, soit le torse affaissé et les yeux manifestement clos. On a là semble-t-il l'écho – comme d'ailleurs dans le monde byzantin post-iconoclaste en ces mêmes décennies autour de 860 – de l'approfondissement de la réflexion théologique sur la valeur rédemptrice de la mort « souffrante » de Jésus.

Ce pourrait aussi être à l'époque – et dans la mouvance ? – de Charles le Chauve ou de son successeur, Louis le Bègue, que se situe la réalisation d'un ivoire aujourd'hui isolé dans les collections florentines du Bargello : s'y trouve représenté David, trônant sous la main divine, entouré de deux gardes et d'autres membres de sa cour ; cette iconographie aurait

évidemment bien convenu au plat de reliure d'un psautier. Si le choix du sujet ne suscite ici aucun commentaire particulier, le traitement stylistique et technique appelle en revanche quelques remarques. On relèvera surtout le creusement prononcé du fond de la plaque, qui détache d'autant les figures avec des effets très accusés d'ombre et de lumière. En outre, de nombreuses incrustations d'or rehaussent la bordure externe, le trône et le diadème du roi, ainsi que d'autres motifs secondaires. Une facture et une ornementation de ce genre distinguent également – et avec un système de bordures très similaires – trois plaques, aujourd'hui conservées à Paris, Londres et de nouveau Florence, figurant la Crucifixion. Nous reviendrons plus loin, à propos des tétraévangiles, sur l'importance prise par ce thème au troisième quart du IX^{e} siècle ; notons simplement, pour l'instant, que le rapprochement avec ces trois pièces confirme la datation envisagée ci-dessus pour le David du Bargello.

Le psautier dit « ambrosien » que conserve la Bibliothèque vaticane doit sa dénomination à l'origine milanaise qu'il partage avec deux autres exemplaires contemporains (aujourd'hui, respectivement, au Vatican et à Munich). Il semble s'agir de réalisations des dernières décennies du

110.
Psautier de Lothaire. Londres, British Museum, Add. 37768. Portrait de Lothaire (folio 4 *recto*).

IXe siècle, peut-être issues du milieu cathédral de la métropole lombarde sous l'épiscopat d'Anspert (868-881). Le manuscrit en question se signale par le caractère composite des sources mises à profit pour ses deux miniatures. La pleine page du folio 13, d'abord, montre David sous la main divine, s'accompagnant de la harpe tandis que quatre serviteurs transcrivent ses chants. La composition générale, avec encadrement à deux colonnes au soutien d'un arc, le roi trônant en taille colossale au registre haut et les figures secondaires s'étageant de chaque côté, rappelle fortement celle d'un spécimen d'Angleterre méridionale du second quart du VIIIe siècle (le « psautier de Vespasien » de la British Library), lui-même manifestement tributaire d'un prototype de la fin de l'Antiquité, mais les triscèles d'inspiration celto-irlandaise du tableau du livre de Londres font ici place à des entrelacs de tradition germanique, eux-mêmes d'ascendance insulaire et sans doute introduits en Italie du Nord *via* un relais franc. Dans l'image du manuscrit du Vatican, les noms des quatre transcripteurs correspondent à ceux des personnages accompagnant David dans la Bible tourangelle « de Vivien » (mais il s'agissait là de musiciens, et non de scribes). La seconde des illustrations de notre psautier « ambrosien », en tête des hymnes au folio 206, présente un Christ en croix dans l'initiale du *Te Deum*. Contrairement à l'usage alors le plus répandu dans l'Occident, le Sauveur se trouve vêtu de la tunique longue ou *colobium*. On a dû plutôt recourir à un modèle de mouvance byzantine, cette fois : c'est en effet ce type qui se trouve attesté sur la staurothèque émaillée dite « Fieschi-Morgan » de New York, œuvre d'ailleurs éventuellement rattachable à un milieu grec d'Italie au IXe siècle. Arrêtons-nous encore un instant sur la représentation de David du psautier de Munich que nous évoquions ci-dessus. Son schéma d'ensemble et son iconographie concordent bien avec ce qu'offre le manuscrit du Vatican que nous venons d'envisager ; cependant, les attitudes des personnages, les éléments mobiliers qui leur sont associés et l'ornementation de leurs vêtements diffèrent nettement ; et le style, bien que toujours très linéaire, induit davantage d'animation. Il en ressort donc qu'au sein d'un même foyer, et pour deux livres probablement copiés à peu de temps d'intervalle, deux artistes se sont vus mis à contribution pour une même composition ; ce qui, là encore, dénote des interventions très ponctuelles, au coup par coup pour ainsi dire – et non une production picturale confiée de manière suivie à de véritables spécialistes attachés en permanence au *scriptorium* concerné.

Les deux derniers exemplaires que nous examinerons ont été produits dans le foyer alpin de Saint-Gall, où ils sont encore conservés. Le psautier dit « de Folchard » (d'après le nom de son copiste) date de l'abbatiat de Hartmut, entre 872 et 883. Il est orné de systèmes d'arcatures sur colonnes parfois agrémentées de rinceaux, avec l'insertion de figures en buste ou de scènes à petite échelle : on retrouve là notamment, au folio 9, l'exaltation de l'œuvre du traducteur Jérôme qui, isolé dans la lunette de gauche, fait face à la cohorte de ses scribes rassemblés dans celle de droite. Une facture de type « italo-alpestre » a été évoquée à propos de ces personnages ; en fait, le schématisme de leurs contours ne permet guère de définir un style bien caractérisé, mais l'harmonie des dominantes pourpre, or, gris et vert n'en détermine pas moins un effet d'ensemble assez heureux. Les enluminures du *Psalterium aureum*, quant à lui sans doute réalisé vers 900, s'avèrent de qualité graphique supérieure (rappelons d'ailleurs que l'attribution, hélas indémontrable, de certaines d'entre elles au fameux moine musicien, ivoirier et orfèvre Tuotilo a récemment été suggérée). Ce manuscrit ne développe évidemment pas, avec ses dix-sept images, un programme aussi ambitieux que les principaux psautiers de la première moitié du IXe siècle, mais il offre un excellent témoignage du maintien d'un bon niveau artistique vers la fin de notre période, précisément dans l'un de ces milieux excentrés dans la mouvance desquels devait s'opérer la transition vers l'art ottonien. Dans le premier frontispice, le psalmiste mu par l'inspiration divine (l'ange et la main dans les écoinçons de l'arc surmontant la scène)

111.
Livre d'Heures de Charles le Chauve (troisième quart du IXe siècle). Munich, Schatzkammer der Residenz) : Charles le Chauve devant le Christ en croix (folios 38 *verso*, 39 *recto*).

semble s'agiter sur son trône, deux musiciens et deux danseurs complétant
114 symétriquement une composition assez similaire à celle des manuscrits « ambrosiens » évoqués ci-avant (et de même ascendance, sans doute). La reprise quasiment directe de modèles de l'Antiquité est de nouveau flagrante : on a pu ainsi rapprocher des figures des musiciens celle d'un célèbre calendrier de l'année 354, et le schéma hellénistico-romain des danseurs avait déjà été mis à profit d'ailleurs dans le psautier de Charles le Chauve. Mais la légèreté de la touche, dans le traitement des drapés surtout, s'accorde là idéalement à l'ampleur des gestes pour conférer à la scène une grande vivacité. La gamme chromatique apparaît très réduite (or, pourpre et vert, principalement), tout en empreignant l'image d'un éclat et d'un véritable aspect luxueux. Ce sont les mêmes traits somptuaires qui s'appliquent au second frontispice, où la figure en pied de Jérôme se dresse de pleine face dans un encadrement architectural encore plus élaboré que celui du précédent tableau. Dans les autres miniatures, le dessin s'avère parfois plus raide (ainsi pour l'illustration du psaume XVII, qui présente David ayant triomphé de ses ennemis avec l'aide du Seigneur), mais ne se départit généralement pas de son expressivité (l'image du psaume XXXIII, avec David simulant la folie pour se soustraire à la persécution du roi philistin Achis, ou celle du psaume LVI, avec David se cachant dans la grotte d'Adullam alors que Saül le pourchasse, se signalent tout particulièrement à ce dernier égard). Les trois miniatures du psaume LIX, qui développent en une courte séquence narrative la victoire de David et de son général Joab sur les Syriens, se distinguent quant à elles par
115 la relative complexité des compositions : les personnages multiples y sont habilement répartis en groupes établissant une relation spatiale assez convaincante avec les cadres architecturaux du palais et de l'enceinte urbaine. Par ailleurs, la sélection thématique de l'illustration de ce psautier semble avoir été opérée avec beaucoup de discernement : on a en effet pertinemment relevé qu'après les deux frontispices et David victorieux, quatre images successives – l'onction par Samuel, le transport de l'Arche, la construction du Tabernacle, et sa consécration – présentaient une forte connotation liturgique ; puis que les quatre images suivantes – persécution d'Achis, trahison de Doëg, fuite devant Saül, David dans la demeure de Michal assiégée par les troupes de Saül – s'attachaient aux tribulations du héros ; qu'intervenait alors le triomphe de celui-ci, avec la victoire sur les Syriens ; et que les trois

112.
Ivoire avec David (troisième quart du IXe siècle). Florence, Museo nazionale del Bargello.

113.
Psautier « ambrosien » (dernières décennies du IXe siècle ?). Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 83. David (folio 13 *recto*).

dernières miniatures – David au désert se voyant promettre la royauté par Jonathan, sans doute, puis Jérémie et Ezéchiel devant la porte fermée du Temple, et enfin l'initiale avec David en habit royal associé à la promesse de salut conclusive du psaume LXVIII – correspondaient à une projection eschatologique. La profonde portée du livre a donc été exprimée ici avec une relative économie de moyens ; sans même recourir au jeu de la typologie, mais de manière fort efficace cependant.

114.
Psalterium aureum (Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. 22). David (p. 2).

Homéliaires

L'office comportait en outre la lecture de commentaires de l'Écriture sainte dus aux Pères de l'Église : l'usage en avait été adopté dès avant le VI^e siècle dans la liturgie romaine, et saint Benoît en recommandait également la pratique aux moines pour les vigiles nocturnes. Le contenu de ces textes et leur affectation à des jours fixes semblent avoir acquis un caractère stable, à diverses variantes locales près, au VIII^e siècle. Le plus ancien manuscrit illustré de cette catégorie qui nous soit parvenu est le « Codex d'Eginon », de nom de l'évêque de Vérone qui le fit réaliser entre 796 et 799 pour sa propre cathédrale.

115.
Psalterium aureum (Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. 22). Siège et prise d'une ville (p. 141).

Cet homéliaire renferme notamment quatre pleines pages présentant, en absolue logique à l'égard du texte reproduit, Augustin, Ambroise, Léon le Grand et Grégoire le Grand en train de rédiger leur œuvre ou la dictant à l'un de leurs clercs. À chaque fois, la scène prend place dans un encadrement monumental avec deux colonnes à la retombée d'un arc dont le tympan s'orne d'un médaillon lui-même figuré (un buste du Christ pour Ambroise et la colombe du Saint-Esprit pour Grégoire le Grand, les deux autres ayant été découpés à une date indéterminée). On a rapproché ce type de composition de celui de tétraévangiles dans la mouvance de la cour de Charlemagne – ceux dits « de Saint-Médard de Soissons » et leur groupe, au tout premier chef –, et plusieurs analogies de motifs ornementaux confirment cet apparentement ; la venue à Vérone d'un peintre formé en milieu franc a même été envisagée. Il apparaît toutefois difficile de trancher définitivement en ce sens, dans la mesure où l'on admet aussi volontiers – et sans doute à bon droit – que la production picturale carolingienne de ces décennies était en grande partie tributaire de l'Italie… En fait, on a là des témoignages parmi les plus flagrants de l'interpénétration des cultures qui s'opérait alors. C'est au début du IX^e siècle, également, qu'est attribué un recueil d'homélies de Grégoire le Grand conservé à Verceil. On l'a souvent considéré comme issu de la grande abbaye de Nonantola, mais cette origine

116

114.

se trouve aujourd'hui contestée. En effet, le clerc Davidpert, qui figure sur une double pleine page comme dédicant introduit par saint Pierre devant le Christ, n'est pas nommé dans les listes de prière émanant de l'établissement en question, et le manuscrit lui-même se trouve absent de ses anciens inventaires. Il demeure cependant probable que l'on ait affaire à une réalisation en rapport avec l'un des grands foyers du Nord de la péninsule. La facture stylistique n'en est pas très remarquable, avec des personnages raides et plutôt inexpressifs, d'un graphisme assez sommaire. Le principal intérêt réside donc dans la transposition au manuscrit du thème du donateur, auparavant réservé à la décoration pariétale des églises (surtout déjà en Italie, d'ailleurs). Le milieu proprement franc le reprendra aux décennies suivantes, comme l'atteste en particulier une miniature d'un exemplaire du traité des *Louanges de la sainte Croix* de Raban Maur, dont nous ferons état un peu plus loin.

117

116.
Codex (homéliaire) commandité par Eginon, évêque de Vérone (796-99). Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Phill. 1676. Portrait de Grégoire le Grand (folio 25 verso).

Martyrologes

Toujours au titre des livres de l'office, il convient de faire encore mention du martyrologe, dont la lecture intervient à « prime » (c'est-à-dire à la première ou deuxième heure du jour, au dortoir en milieu monastique ou canonial). Il s'agit là d'un ouvrage dont les origines remontent également à la fin de l'Antiquité et dont une mise en forme, appelée à faire référence, est due à Usuard, moine de Saint-Germain-des-Prés au troisième quart du IX^e^ siècle. S'y trouvent rangés, au jour anniversaire de leur mort et suivant le calendrier romain, les noms des divers saints vénérés dans la communauté (avec de plus en plus, au fil du temps, des indications essentielles sur leur vie). Pour les temps qui nous concernent, le seul spécimen imagé qui nous soit parvenu est une adaptation de celui composé par Wandaldert, moine du couvent de Prüm en Lotharingie et dédié à l'empereur Lothaire en 848. D'après l'analyse de son écriture et du texte même, le spécimen en question, aujourd'hui à la Bibliothèque vaticane, paraît émaner du monastère de Reichenau sur le lac de Constance, et dater du troisième quart du IX^e^ siècle. À la première page, dans un encadrement monumental, le moine-scribe fait l'hommage de son livre à un souverain trônant en qui l'on doit probablement reconnaître Louis le Germanique. Mais ce sont surtout les autres tableaux, qui se placent en tête des sections correspondant aux douze mois, qui attirent ici particulièrement l'attention : y sont en effet représentés, avec les signes du zodiaque, des personnages dans les activités propres aux moments successifs de l'année. L'origine de ce genre d'illustration nous renvoie à un célèbre calendrier du milieu du IV^e^ siècle, dont une copie avait dû parvenir entre les mains du dessinateur ici impliqué. Les figures, au graphisme alerte et assez précis que rehausse une

double dominante vert-rouge, ne comptent évidemment pas parmi les chefs-d'œuvre de la peinture carolingienne ; mais elles constituent du moins, avec celles d'un traité d'astronomie et de chronologie dont il sera question au chapitre des livres profanes, un intéressant témoignage de relais dans la transmission de ce type de répertoire, lui aussi appelé à connaître un essor considérable aux siècles ultérieurs.

Vies de saints

Sans doute sortons-nous à présent du domaine des livres liturgiques proprement dits avec quelques exemples d'illustrations hagiographiques. Car, bien que des lectures de vies de saints se trouvent attestées pour l'office (ou la messe même) en Afrique à l'époque d'Augustin, ainsi qu'en milieu hispanique ou gaulois aux VII^e^-VIII^e^ siècles, il semble que les ouvrages de ce type produits à l'époque carolingienne n'aient servi que pour des méditations personnelles, ou éventuellement pour l'édification collective lors du repas pris en commun au réfectoire. Nous évoquerons cependant ici les réalisations qui peuvent entrer dans cette catégorie, dans la mesure où elles correspondent à un prolongement direct de la vie religieuse. Ce sont en fait des ivoires ayant pu être montés en plats de reliure de manuscrits de certaines de ces *Vies* auxquels nous avons affaire. L'un d'eux, aujourd'hui conservé au musée d'Amiens, développe en trois registres un abrégé de l'histoire de saint Remi, évêque de Reims : celui-ci apparaît ressuscitant une jeune fille de Toulouse, puis s'apprêtant à administrer le baptême à un malade tandis que les flacons se remplissent miraculeusement du chrême pour l'onction, et conférant enfin le même sacrement au roi Clovis en présence, notamment, de son épouse Clotilde. Cette suite se rapporte manifestement à la *Vie de Remi* composée par le grand archevêque rémois

118

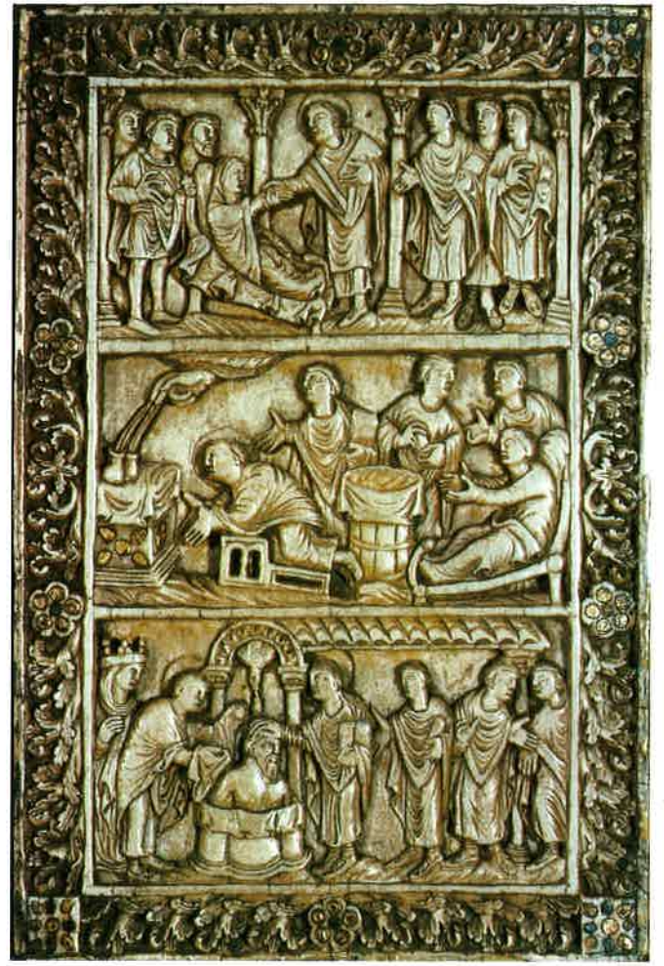
117.
Homélies de Grégoire le Grand (début du IX^e^ siècle). Verceil, Archivio e Biblioteca Capitolare, ms. CXLVIII. Davidpert introduit par saint Pierre devant le Christ (folios 7 verso, 8 recto).

Hincmar entre 877 et 882, ce qui situerait la réalisation de l'ivoire dans les dernières décennies du IXe siècle. L'exaltation du prélat qui avait fait entrer la dynastie franque dans le sein de l'Église visait naturellement à conforter la position du siège de Reims, mais ne manquait pas non plus d'insister sur le rôle de l'épiscopat dans le processus d'établissement de la théocratie royale. La bordure de cette plaque, ainsi que l'autel représenté au registre médian, sont rehaussés d'incrustations d'or et de pâtes de verre, comme l'ivoire au *David* du Bargello à Florence et quelques autres pièces que nous 112
signalions ci-dessus avec ce dernier. La facture de l'œuvre du musée d'Amiens s'avère cependant assez différente, avec des figures au relief beaucoup moins accentué.

Un autre ivoire, également conservé au Bargello, présente en deux registres, saint Pierre prêchant, puis conférant le baptême. Il semble que ces deux scènes renvoient au second chapitre des Actes des apôtres. Cette plaque ornait-elle la reliure d'un manuscrit ne comportant que cette partie du Nouveau Testament ? Ou plutôt un exemplaire des actes apocryphes de Pierre (dont la rédaction originelle remontait à la fin du IIe siècle) ? Il est malheureusement impossible de trancher. Quant au style, du moins, on retrouve ici les personnages trapus au visage à forte mâchoire, caractéristiques d'un courant habituellement rangé dans la « seconde école de Metz » du troisième quart du IXe siècle.

Autres ouvrages de piété

On pourra aussi, dans une large mesure, considérer que le traité des *Louanges de la sainte Croix*, initialement dédié à Louis le Pieux vers 813-814, a été conçu pour alimenter la méditation individuelle. C'est vraisemblablement sous la supervision directe de son auteur Raban Maur, aux temps de son abbatiat à Fulda (822-841/842) puis de son archiépiscopat à Mayence (847-856), qu'en ont été réalisées plusieurs dizaines de copies à l'intention du souverain et du pape en personne, ainsi que de hauts dignitaires ecclésiastiques et laïcs et de divers grands monastères. Il s'agit d'une suite de « poèmes figurés », dans lesquels un dessin se superpose à certaines lettres du texte de manière à composer d'autres phrases. Cette pratique avait eu une vogue assez marquée à la fin de l'Antiquité, avec notamment une composition dédiée à l'empereur Constantin par Porphyre, et d'autres lettrés de la cour de Charlemagne – dont Alcuin et Théodulf – s'y étaient à nouveau essayé. L'œuvre de Raban Maur apparaît cependant la plus ambitieuse dans son ampleur et sa portée théologique, avec une particulière focalisation sur le triomphe du Sauveur, ainsi que sur la croix en tant que symbole de la majesté divine et dans sa forme même d'image sacrée. L'une des copies, peut-être à relier au nouveau couronnement de Louis le Pieux à Metz en 835, a introduit la représentation de l'empereur vêtu à l'antique et brandissant, précisément, une croix à longue à haste. Les lettres incluses 119
dans le tracé du nimbe rendent l'injonction « toi, Christ, couronne Louis », tandis que celles de la croix donnent : « la victoire et le salut véritables du



118.
Ivoire avec l'histoire de saint Remi (dernières décennies du IXe siècle ?). Amiens, musée de Picardie.

roi sont justement contenus dans ta croix, Christ. » On a donc ici une claire définition du statut du souverain régnant par la volonté du Rédempteur, et établissant sur terre l'Ordre de ce dernier. C'est bien cette même notion qui était implicite avec l'emplacement privilégié de Charlemagne à la tribune de la chapelle d'Aix, et qui s'exprime encore avec les représentations d'autres rois dans divers livres religieux ; mais au regard de ces dernières, celle-ci tire son intérêt d'être probablement la plus ancienne, et la reprise d'un type d'empereur romain chrétien – dont le peintre devait avoir un modèle sous les yeux – y est bien entendu tout aussi signifiante.

Deux derniers types d'ouvrages peuvent trouver place dans ce bref aperçu des engagements à l'introspection et à la mise en pratique des préceptes chrétiens. Il s'agit en premier lieu de la reprise du texte de la *Psychmomachie*, poème moral composé aux environs de 400 par l'espagnol Prudence et développant, sous la forme allégorique de personnifications et de combats, le thème de la lutte des divers penchants aux vertus et aux vices qui agitent l'âme humaine. Plusieurs copies datables du IXe siècle en sont

connues, dont certaines pourvues d'une abondante illustration (jusqu'à quatre-vingt-dix images). Celle-ci est manifestement calquée sur celle que devaient offrir les exemplaires de la fin de l'Antiquité, d'ailleurs débiteurs eux-mêmes des scènes de bataille peuplant les reliefs historiques de la Rome païenne. Les manuscrits aujourd'hui conservés à la Bibliothèque nationale de Paris, à Valenciennes et à Leyde, ainsi surtout que celui de Berne, se 120
distinguent par l'honorable qualité de leurs dessins à la plume rehaussés de quelques couleurs, insérés dans le texte même ou dans les marges. Les compositions y sont réduites à l'essentiel, c'est-à-dire aux seuls protagonistes, et avec exclusion quasi absolue de notations spatiales. La dynamique des combats s'y trouve cependant traduite de manière efficace, avec une gestuelle et des attitudes variées incluant parfois d'audacieux raccourcis. On a pu, à cet égard, situer les meilleures de ces réalisations dans le sillage du fameux psautier d'Utrecht, mais les artistes ici à 106
l'œuvre ne réinterprètent pas leurs modèles avec autant de fougue et d'autorité. Ils auront en tout cas ainsi transmis à leurs successeurs une thématique qui ne subira sa première modification substantielle qu'au XI^e siècle – avec l'introduction de vêtements contemporains pour les belligérants. Le *Physiologus* est le second des traités ici en question ; sa rédaction originelle, en grec, doit remonter aux environs de 200. Y sont déclinés, dans l'optique d'une interprétation chrétienne, les caractères et les propriétés des animaux, plantes et pierres. Traduit en latin au IV^e siècle probablement, ce texte a eu une fortune assez considérable dont témoignent les références qu'y ont fait Cassiodore, Grégoire le Grand et Isidore de Séville, en particulier. Le Moyen Âge plus tardif en conservera d'ailleurs tout l'esprit dans les *Bestiaires*. La très remarquable copie imagée d'une des variantes du *Physiologus*, la plus ancienne qui nous soit parvenue, est depuis 1632 à la bibliothèque de Berne ; mais elle se trouvait en possession d'une famille rémoise au début du XV^e siècle, et il n'est donc pas impossible qu'elle soit issue d'un *scriptorium* de la région aux temps qui nous occupent. De fait, ses illustrations comportent certains motifs que l'on retrouve dans les Évangiles d'Ebbon et le psautier d'Utrecht, et leur style, quoique beaucoup moins mouvementé, engage incontestablement dans des voies analogues. On a affaire à des compositions picturales au modelé délicat, occupant toute la largeur du texte en tête de chacune de ses sections ; ce n'est qu'au folio 12 v, où sont traitées la quatrième nature du serpent (qui livre son corps mais protège sa tête, comme le chrétien 121
lorsqu'on le tente), puis les deux premières natures de la fourmi (qui coupe les grains en deux et sépare le blé de l'orge, comme l'on doit procéder à

119.
Louanges de la sainte Croix de Raban Maur (second quart du IX^e siècle). Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg., Lat. 124 : Louis le Pieux en *imperator* (folio 4 *verso*).

120.
Psychomachie (IX^e siècle). Berne, Bürgerbibliothek, Cod. 124. Scène de la victoire de Chasteté sur Luxure (folio 36 *recto*).
121.
Physiologus (second quart du IX^e siècle ?). Berne, Bürgerbibliothek, Cod. 318. Natures du serpent et de la fourmi (folio 12 *verso*).

l'égard de l'Ancien et du Nouveau Testament), où un agencement quelque peu différent a été adopté. Toutes ces images mettent les sujets en scène dans un contexte naturel plus ou moins réduit, mais qui semblerait dénoter de réelles capacités d'observation de la part du peintre ; il est toutefois vraisemblable que, là encore, celui-ci n'ait que fort habilement reproduit le modèle antique dont il disposait : le recours, pour le cadre de certains des tableaux, aux simples bandes caractéristiques de la production des V^e-VI^e siècles, trahit bien cette étroite dépendance.

Tétraévangiles et évangéliaires

Si l'on en vient à présent aux livres des lectures accompagnant la célébration eucharistique en propre, le recueil des quatre Évangiles canoniques se révèle le seul à avoir pu recevoir une illustration. Cette distinction particulière lui est venue, sans nul doute, de la nature absolument fondamentale des textes en question : dans la perspective chrétienne en effet, ceux-ci correspondent à l'enseignement le plus authentique du Dieu incarné, et ils constituent pour l'Église, établie leur dépositaire, le fondement même de son autorité. Le premier de ces tétraévangiles carolingiens nous renvoie en 754-755, soit à la troisième année du règne de Pépin le Bref : cette date est fournie par le colophon du scribe, un dénommé Gundohinus, qui précise par ailleurs que l'œuvre était destinée à l'abbesse de la communauté de *Vosevium*, lieu aujourd'hui encore non identifié (en Bourgogne peut-être ou, bien plus au nord, aux environs de Laon ?). La première image du manuscrit, figurant le Christ en majesté
122 entre deux chérubins avec les quatre symboles évangéliques aux angles, fait suite aux tables des canons de concordance (dont nous signalions l'origine antique et l'usage dans les Bibles complètes, déjà) ; elle y accompagne les textes de préface hiéronymiens eux aussi traditionnellement associés aux Évangiles, et augmentés ici d'extraits d'un traité anti-hérétique du

même Jérôme. Le choix de ce thème iconographique dans la partie correspondant à l'introduction du livre se recommandait d'emblée, car c'est également en ouverture du Nouveau Testament qu'il apparaissait dans des Bibles antérieures (ainsi semble-t-il dans le *Codex grandior*, importé d'Italie en Angleterre vers la fin du VII^e siècle) ; et, en plein contexte de resserrement des liens entre le royaume franc et la papauté – Étienne II procédait en 754, justement, à un second sacre de Pépin à Saint-Denis –, on conçoit que la reprise du motif exprimant la diffusion la plus orthodoxe du message divin ait pu avoir une profonde résonance. Du point de vue formel, on privilégie l'éventualité du recours à des modèles italiens pour cette *Majestas*. C'est en effet à Saint-Apollinaire-le-Neuf et à Saint-Vital de Ravenne que l'on observe, au VI^e siècle, des représentations du Seigneur accosté de deux anges,

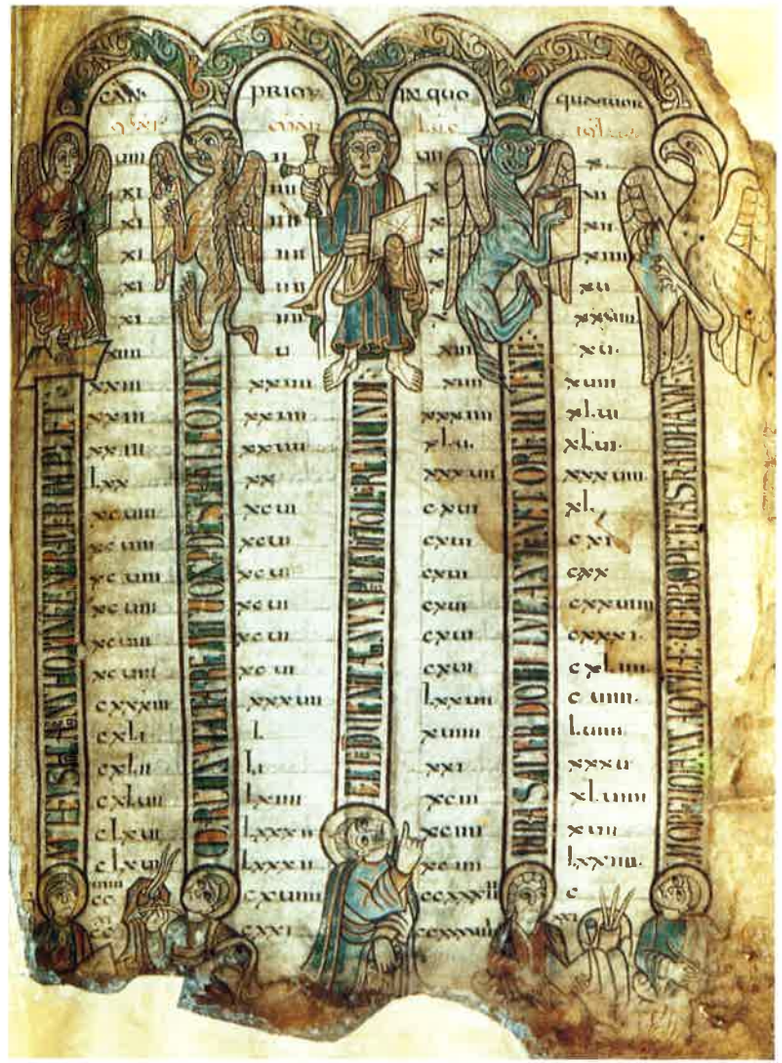
122.
Tétraévangile au nom du scribe Gundohinus (754-755). Autun, bibliothèque municipale, S 2 (3). Majesté du Christ (folio 12 *verso*).

et nous indiquions ci-dessus que la grande Bible parvenue en milieu insulaire avant 700 était bien également originaire de la péninsule (de Calabre, pour être plus précis). C'est dans cette direction qu'orientent encore les représentations des quatre évangélistes occupant chacun, en pleine page, les derniers feuillets du manuscrit de Gundohinus : cela pour l'association du personnage et de son symbole, tout particulièrement (on songe aux mosaïques de Saint-Vital de Ravenne, à nouveau), tandis que le mode de présentation au pied et l'encadrement architectural procèdent d'antécédents attestés dans l'ensemble du monde méditerranéen de la fin de l'Antiquité.

On situe volontiers dans la seconde moitié du VIII^e siècle un autre tétraévangile aujourd'hui conservé à Autun, et que son signalement au XI^e siècle à l'abbaye Saint-Pierre de Flavigny incite à considérer comme issu de cet important foyer bourguignon. Le décor figuratif se limite cette fois à la première des tables de canons, qui adopte une formule très originale : au schéma désormais courant de l'arcature monumentale se trouvent combinées, en deux registres s'insérant aux niveaux d'ordinaire dévolus aux chapiteaux et aux bases de la colonnade, les représentations du Christ parmi les symboles évangéliques et de Jean-Baptiste entouré des évangélistes eux-mêmes ; le Précurseur, visage levé et index pointé, désigne manifestement Jésus ; et, sur la colonne médiane, la citation du verset de l'Évangile de Jean (I, 30, « Voici l'Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde ») confirme cette relation directe avec le Rédempteur qui, précisément, brandit l'instrument de sa Passion. La représentation des symboles évangéliques en entier – et non à mi-corps, comme à l'habitude dès cette époque – trouve plusieurs parallèles dans le monde anglo-saxon des VIII^e et IX^e siècles, et le parti d'inclusion du Tétramorphe dans les tables de canons – que l'on

retrouvera d'ailleurs un peu plus tard dans les Évangiles de Saint-Médard de Soissons – renvoie quant à lui au fameux Livre de Kells. L'impact de la production insulaire sur l'exemplaire de Flavigny semble donc bien assuré.

Si la chronologie et l'origine exacte du manuscrit bourguignon demeurent quelque peu floues, on dispose en revanche d'un très ferme ancrage pour l'évangéliaire copié entre 781 et 783 par le scribe Godescalc à la demande expresse de Charlemagne et de son épouse Hildegarde, en commémoration du baptême de leur fils Pépin par le pape Hadrien à Rome. On notera, au passage, que le texte de ce livre n'est pas de la nature des précédents : il s'agit en effet d'une recomposition, opérée pour la meilleure adaptation à leur lecture aux temps prescrits dans le cours de l'année



123.
Tétraévangile de Flavigny (seconde moitié du VIII^e siècle ?). Autun, bibliothèque municipale, S 4 (5). Table de canons (folio 8 *recto*).

124.

liturgique, de citations (péricopes) des quatre évangiles. On perçoit donc bien, là, le souci de rationalisation et de codification des usages qui marquent le règne de Charlemagne (mais qui, en l'occurrence, n'a correspondu qu'à une tentative assez isolée puisque le recours aux recueils d'évangiles complets devait largement dominer encore tout au long du IXe siècle). Les illustrations, en pleine page, ont été regroupées au début du manuscrit : se succèdent les représentations des quatre évangélistes
124,125 – chacun d'eux doublé par son symbole –, celle du Christ, et une évocation de la Fontaine de Vie sous forme d'un kiosque à huit colonnes circonscrivant
126 une vasque, de laquelle s'approchent divers animaux dont la connotation symbolique (allusions aux fidèles venant s'abreuver aux eaux régénératrices pour le cerf, immortalité pour le paon…) est assez évidente. En fait, la teneur de ce programme peut se résumer en deux thèmes complémentaires : car le Christ et les évangélistes, bien qu'« éclatés » en cinq tableaux, constituent ensemble une majesté divine assimilable à celles incluses dans les manuscrits antérieurs ; l'idée maîtresse qui s'en dégage est donc toujours celle de l'incontournable référence au message de foi divulgué par l'Église, mais avec ici l'association aux vertus de la pratique sacramentelle – et tout spécialement de la collation du premier des sacrements, celui par lequel s'opère l'entrée dans la communauté des croyants. On a ainsi magistralement joué de motifs ne dérogeant d'aucune manière aux proclamations dogmatiques fondamentales pour créer, en quelque sorte, une iconographie de circonstance ; car l'adjonction de la Fontaine de Vie, vieux thème paléochrétien, se trouvait fort bien venue pour rappeler le baptême du fils du souverain commanditaire. Mais au-delà (et surtout, peut-être), ce dernier a pu vouloir évoquer sa propre action évangélisatrice : n'oublions pas, en effet, que ces mêmes années ont vu le développement des campagnes

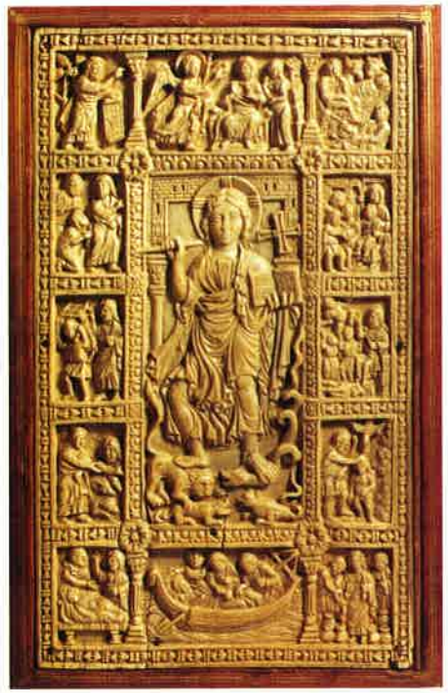
125.

126.

124-126.
Évangéliaire au nom du scribe Godescalc, commandité par Charlemagne et son épouse Hildegarde en commémoration du baptême de leur fils Pépin (781-783). Paris, BNF, Nouv. acq. lat. 1203.
124.
Évangéliste Luc (folio 1 *recto*).
125.
Majesté du Christ (folio 3 *recto*).
126.
Fontaine de Vie (folio 3 *verso*).

de Charlemagne contre les Saxons païens, campagnes qui devaient s'achever par le baptême de leur chef Widukind en 785. L'imagerie de cet évangéliaire tendrait alors à affirmer la vocation du roi franc à la propagation universelle du christianisme, et donc au parachèvement de l'œuvre de Dieu en « relais » de l'Église. Nous avons vu que ces conceptions du rôle prééminent du souverain se manifestaient aussi dans des Bibles et des psautiers, et elles reviendront, de façon plus directe encore, dans des recueils d'Évangiles du plein IXe siècle. Avant d'en terminer, cependant, avec le manuscrit de Godescalc, il importe de relever que l'expression plastique de ses compositions, caractérisée par la sûreté du trait, par un modelé assez subtil pour les carnations des visages, et par un certain sens de la troisième dimension, est infiniment supérieure à celle des Évangiles de Gundohinus et de Flavigny. Plus que l'inspiration d'un modèle classicisant, c'est peut-être l'intervention même d'un artiste rompu à la tradition figurative qu'il conviendrait d'envisager. Nous avons ci-avant, déjà, attiré l'attention sur la similitude qu'offraient plusieurs personnages des peintures murales de Malles avec ceux du présent manuscrit ; cette étroite convergence avec une réalisation des marges subalpines nous renvoie à nouveau, naturellement, aux sources italiennes. La composante insulaire n'est pour autant pas absente de l'Évangéliaire de Godescalc, comme en témoignent les combinaisons à dominante d'entrelacs de certaines initiales et de leur cadre.

L'ivoire associé à un autre évangéliaire conservé à Oxford doit 127
maintenant trouver place ici, dans la mesure où il pourrait bien avoir dès l'origine orné le plat de reliure supérieure de ce manuscrit. Ce dernier est issu du monastère de Chelles et daté des environs de 800, alors que cet établissement avait à sa tête de l'abbesse Gisela, sœur de Charlemagne. Sans que l'analogie stylistique soit absolue, on a pu à bon droit rapprocher cette pièce des plats du psautier de Dagulf (pour le traitement des personnages des scènes secondaires) et de ceux, dont il sera question un peu plus loin, de la reliure de Lorsch (pour le plissement assez mouvementé du vêtement de la figure centrale). Mais c'est dans son organisation générale et dans son iconographie que l'œuvre se signale particulièrement à l'attention.
On retrouve en effet l'agencement propre aux plus grands des diptyques de l'Antiquité tardive, avec un tableau principal circonscrit par des sujets complémentaires, mais l'ensemble étant cette fois d'un seul tenant (et non plus en cinq éléments, comme auparavant). De plus, le fort ascendant des modèles paléochrétiens se vérifie encore par le fait que les compartiments périphériques, avec des épisodes de la vie de Jésus, reprennent trait pour trait des compositions attestées sur trois éléments d'un diptyque des environs de 400 à présent dispersés entre les musées de Berlin, Paris (Louvre) et Nevers. Quant au Christ piétinant le lion et le dragon, l'aspic et le basilic, autour duquel tout gravite, il dérive manifestement également d'un type créé à cette époque ; mais un relais insulaire peut également être envisagé car il s'agissait du thème déjà choisi, aux dernières décennies du VIIIe siècle, pour l'un des volets d'un diptyque de facture northumbrienne



plus tard acheminé à Genoels-Elderen près de Tongres (aujourd'hui aux Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles).

De par son iconographie, l'ivoire conservé dans le trésor de la cathédrale
128 de Narbonne, représentant la Crucifixion et divers épisodes de la Passion et de ses suites, peut également avoir été fixé sur la reliure d'un tétraévangile ou d'un évangéliaire. Il date vraisemblablement aussi du début du IXe siècle, d'après le type de ses figures : le visage rond du Christ en particulier, avec le sillon de la lèvre supérieure bien marqué, peut à nouveau être comparé à
104 ceux du psautier de Dagulf et à certains de ceux de la reliure de Lorsch.
131 En dépit de sa tête inclinée, le Sauveur est représenté dans une impassibilité qui renvoie sans doute à sa nature divine, tandis que le sang de ses blessures soulignerait son humanité (avec un indéniable accent sur l'efficacité salvatrice de ce sang, qui s'accorderait au mieux à l'un des thèmes alors récurrents dans les écrits d'Alcuin) ; nous aurons l'occasion de relever ces
145 mêmes dominantes pour la Crucifixion du Sacramentaire de Gellone, qui doit être antérieure de quelques années seulement à cette œuvre.
Par ailleurs, le concepteur de l'ivoire de Narbonne semble aussi avoir voulu, à sa manière, privilégier certains aspects essentiels des fondements de l'autorité de l'Église : c'est ce que suggère l'inscription de la traverse de la croix, citant les paroles par lesquelles le Christ recommande Marie et saint Jean l'un à l'autre, ainsi que la présentation de la Pentecôte devant un édifice qui évoque manifestement une basilique chrétienne.

Sans doute issu du milieu aulique vers 805-810 le tétraévangile, dont Louis le Pieux et son épouse Judith devaient faire don à l'abbaye

127.
Ivoire (de la reliure d'un évangéliaire sans doute originaire du monastère de Chelles) avec Christ vainqueur et scènes évangéliques (vers 800). Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 176.
128.
Ivoire (de la reliure d'un tétraévangile ou évangéliaire ?) avec Crucifixion et scènes évangéliques (début du IXe siècle ?). Narbonne, trésor de la cathédrale.

Saint-Médard de Soissons en 827, développe une iconographie non moins ambitieuse. À l'inspiration probable de l'évangéliaire de Godescalc, on y retrouve une Fontaine de Vie après les préfaces hiéronymiennes. Elle se trouve cependant ici associée non à une *Majestas Domini* de type courant, mais à une exaltation de l'Agneau mystique par les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse ; ceux-ci surmontent eux-mêmes un bandeau peuplé de poissons et d'oiseaux aquatiques (la « mer de cristal » de la même source johannique), puis une sorte de motif en architrave avec les quatre Vivants en médaillon, et enfin un portique au-devant d'une façade d'édifice. Il est fort possible que le concepteur de cette image ait eu en mémoire le fronton de l'église Saint-Pierre du Vatican qui, depuis le Ve siècle, présentait une thématique analogue. La connotation ecclésiologique de l'adoration des Vieillards, comme de l'ensemble du texte de l'Apocalypse, sont aujourd'hui bien reconnues ; et on a donc ici une représentation de la louange céleste dont, sur terre, la hiérarchie cléricale s'efforce de traduire l'écho. Le choix de cette composition de probable référence romaine, en ouverture du livre comme au seuil du sanctuaire, peut s'expliquer cette fois encore par l'étroitesse des liens entre la cour et le milieu pontifical. Mais notons bien que son déploiement dans un ouvrage de mouvance impériale directe trahit un désir de « récupération » au bénéfice du souverain franc. Ayant réformé l'Église de ses propres États sur le modèle romain, celui-ci entend bien s'affirmer comme véritable chef de la chrétienté ; rappelons à cet égard qu'en ces mêmes années, dans sa chapelle palatine d'Aix, Charlemagne trônait face à l'adoration des Vieillards de la coupole : la vision des Évangiles de Saint-Médard de Soissons doit sans doute être interprétée dans ce contexte. Par ailleurs, le manuscrit se distingue par le recours à quelques scènes narratives, au début des textes de Marc, Luc et Jean ; elles sont distribuées aux écoinçons supérieurs des cadres circonscrivant, respectivement, la représentation de l'évangéliste et les premiers mots de la page en vis-à-vis. Il s'agit d'épisodes tirés du récit correspondant (ou du prologue qui y a été adjoint). On a donc affaire à la reprise d'une illustration linéaire de la vie de Jésus, dont des recueils d'évangiles paléochrétiens (comme celui de Rossano, en Calabre) avaient déjà adopté le parti, mais l'insertion de ces scènes en complément d'une image principale ou de lettrines semble bien constituer une innovation carolingienne. Du point de vue du style, les Évangiles de Saint-Médard de Soissons confirment pleinement la réorientation classicisante de l'évangéliaire de Godescalc. Cela toutefois avec un traitement plus dense, comme en témoignent la complexité accrue des drapés, et des personnages plus longilignes ; mais, si le modelé des chairs est rendu avec beaucoup de

129.

129

130

129.
Tétraévangile (vers 805-810) offert à Saint-Médard de Soissons en 827 par Louis le Pieux et son épouse Judith. Paris, BNF, Lat. 8850. Jérusalem céleste et adoration de l'Agneau (folio 1 verso).
130.
Initiale avec Christ et scènes évangéliques (folio 124 recto).

nuances, le caractère graphique s'impose encore dans l'effet général.

Ces mêmes traits formels sont attestés dans quelques autres manuscrits, sans doute produits dans le sillage immédiat du précédent. Nous nous attarderons ici à celui signalé dès le milieu du IXe siècle dans la bibliothèque du monastère rhénan de Lorsch, et dont les ivoires des deux plats de la reliure sont conservés à Londres et au Vatican. Ces derniers comportent chacun cinq éléments, à la manière des feuillets de diptyques impériaux (et de certains diptyques chrétiens de grand format) de l'Antiquité tardive. Le plat supérieur met l'accent sur l'Incarnation, avec la Vierge à l'Enfant accostée de Jean-Baptiste (annonciateur direct du Messie) et de Zacharie (père du Baptiste, mais ici en tant que prophète de la lumière apportée aux

131

131.
Tétravangile provenant de Lorsch. Ivoires de la reliure (vers 805-810). Londres, Victoria and Albert Museum, pour le plat seul avec la Vierge à l'Enfant entre Jean-Baptiste et Zacharie ; Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro, Pal. lat. 50, pour le plat avec le Christ vainqueur entre deux anges, associé à la deuxième partie du manuscrit lui-même.

hommes selon l'évangile de Luc, I, 79). Le plat inférieur magnifie quant à lui, entre deux anges, le Christ vainqueur du lion et du dragon dont l'évocation renvoie au psaume XC de l'Ancien Testament. Se trouvent ainsi affirmés dès l'abord du livre deux aspects fondamentaux du dessein divin – le parti d'assumer la condition humaine, et le triomphe sur les forces du mal –, avec une sélection d'épisodes de l'Enfance et l'exaltation du Rédempteur (ou de son signe) comme éléments de liaison aux deux zones marginales. Les images du manuscrit ne font aucunement double emploi avec celles de la reliure. En effet, elles proposent les « portraits » des quatre évangélistes – absents des plats – en introduction de leurs textes respectifs, plus une majesté divine incluant leurs symboles et qui reprend ainsi l'idée des fondements scripturaires du message de foi, que n'exprimait pas en propre l'extérieur du livre. Le fait que l'on dispose aujourd'hui encore du manuscrit et de sa reliure offre donc le rare avantage de pouvoir constater la parfaite complémentarité de leur iconographie. Mais cela permet aussi, dans le cas présent du moins, d'observer d'assez étroites convergences stylistiques : les visages aux grands yeux à pupilles bien marquées, aux lèvres délicatement ourlées, à l'arrondi très régulier du menton ou aux barbes en fines mèches, sont communs aux grandes figures des ivoires et à celles des pleines pages peintes. La similitude est aussi flagrante pour 132
le traitement assez maniéré des mains et des pieds ; l'organisation complexe des drapés, aux faisceaux de plis serrés et aux bords sinueux, achève de justifier ce rapprochement. On a donc là de bons indices d'une étroite collaboration de l'ivoirier et du peintre, voire de l'intervention du ou des mêmes(s) praticien(s) dans une technique et dans l'autre : renvoyons, une fois encore, à l'attestation textuelle de la pluridisciplinarité d'un artiste comme Tuotilo de Saint-Gall…

L'analogie dans la nature et l'ordonnance de préfaces, ainsi que dans les variantes des autres textes, a amené à situer dans le même milieu de la cour

de Charlemagne les Évangiles dits « du Couronnement », qu'Otton III aurait découverts dans la tombe du grand empereur en faisant ouvrir celle-ci en l'an mil, et sur lesquels les souverains romains-germaniques devaient prêter serment lors de leur intronisation. L'illustration se réduit ici aux quatre
133 « portraits » des évangélistes (sans leur symbole, cette fois) en regard du début de leurs textes respectifs ; l'absence d'une majesté divine associée aux Vivants pourrait surprendre, mais il est bien possible qu'elle ait figuré sur la reliure primitive (celle d'orfèvrerie aujourd'hui présente, qui ne remonte qu'aux environs de 1500, montre en effet ce thème que l'on pourrait avoir repris du plat supérieur d'origine). Les tableaux aux évangélistes du manuscrit frappent par leur caractère très pictural : la touche l'emporte nettement sur la ligne, contrairement à ce qui était le cas dans les livres envisagés ci-avant. Cela est surtout sensible pour les représentations de Marc et de Jean, dans la mesure où un paysage arboré est adjoint au cadre architectural, introduisant une sorte de frémissement du plus heureux effet

132.
Tétravangile provenant de Lorsch (vers 805-810). Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Sacro, Pal. lat. 50. Évangéliste Jean (folio 67 verso).

133.
Tétraévangile « du Couronnement » (vers 800). Vienne, Schatzkammer. Évangéliste Jean (folio 178 *verso*).

134.
Tétraévangile au nom d'Ebbon, archevêque de Reims (816-835) et destiné à l'abbatiale de Hautvillers. Épernay, bibliothèque municipale, ms. 1. Évangéliste Marc (folio 60 *verso*).

dans la composition. La source de ce style se trouve dans la peinture hellénistico-romaine, comme pour les manuscrits précédents, mais dans la veine la plus illusionniste – « impressionniste », peut-on même dire – de cet art. L'Italie paléochrétienne en avait gardé la tradition dans de nombreuses peintures des catacombes romaines, et l'arrivée de praticiens grecs entre le VI^e^ et le VIII^e^ siècle avait largement contribué à la revivification de ce courant : en témoigne, au premier chef, le décor de la chapelle de Castelseprio (non loin de Milan). On pourrait d'ailleurs ne pas exclure l'éventualité de l'intervention d'un artiste de souche grecque, venu de la péninsule, pour ces Évangiles « du Couronnement », c'est du moins ce que permet d'envisager la signature d'un Démétrius, prêtre, dans la marge du texte en regard d'une des images ; mais il pourrait évidemment aussi bien s'agir du scribe.

Ce courant très pictural se manifeste encore dans quelques autres tétraévangiles probablement réalisés au début du IX^e^ siècle, en particulier celui du trésor d'Aix-la-Chapelle et celui, en provenance de Xanten, aujourd'hui à Bruxelles. Mais l'exacerbation la plus notable de cette tendance intervient dans l'exemplaire produit à l'initiative de l'archevêque rémois Ebbon entre 816 et 835, et destiné à l'abbatiale de Hautvillers près de la métropole champenoise. Les figures des évangélistes, ainsi que leurs symboles et jusqu'aux éléments paysagers qui s'insèrent dans ces mêmes tableaux, se trouvent caractérisés par un véritable effet vibratoire résultant du traitement en touches et lignes très resserrées, aux tracés souvent sinueux. L'attitude contournée des personnages – courbés sur leur pupitre, ou visage levé au ciel – et l'expression presque hallucinée de leur regard

traduit de manière tout à fait convaincante l'inspiration divine censée animer les transcripteurs du message christique. C'est d'ailleurs une semblable frénésie qui empreint plusieurs des sujets (hommes ou animaux)
135 faisant fonction d'acrotères aux gables surmontant les colonnes des tables de canons. L'architecture de ces portiques, avec le mouvement insufflé aux divers végétaux qui s'y incorporent ou s'en échappent, participe elle-même de la dynamique générale. Ces traits sont en tout point analogues à ceux que nous soulignions, moyennant leur transposition dans le dessin à la plume,
106 pour le fameux psautier d'Utrecht ; et, par l'interprétation vraiment personnelle dont elles semblent témoigner – c'est là en effet une dérivation fort originale et réussie d'un rameau de l'illusionnisme antique –, ces œuvres sont sans doute parmi les plus marquantes de l'époque carolingienne. On en perçoit l'impact, plus ou moins flagrant, dans bien des réalisations postérieures comme, pour en demeurer aux tétraévangiles, dans le magnifique exemplaire dit « des Célestins » de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris, où des personnages mus par un aussi
136 impétueux élan s'inscrivent dans un cadre architectural rappelant certaines vues de ville du psautier d'Utrecht ; et nous relevions plus haut déjà la diffusion de ce même courant dans des enluminures d'autres catégories de manuscrits, comme dans des ivoires ou des pièces d'orfèvrerie. Plus tard, tout un pan de la peinture romane en sera encore tributaire. En contrepoint de cette orientation décisive, il importe cependant de noter que les Évangiles d'Ebbon ménagent, tout comme la plupart des autres manuscrits envisagés ci-dessus, une part à l'ascendant insulaire pour les lettrines, où les combinaisons d'entrelacs jouent toujours un rôle majeur. Au cours de la seconde moitié du IX^e^ siècle, et dans la mouvance probable des foyers du Nord de la Francie, un ouvrage comme les Évangiles dits « de François II » (pour la présence des armoiries de ce monarque du XVI^e^ siècle sur la reliure actuelle) accentuera encore cette tendance avec l'investissement du cadre même des pleines pages figuratives.

135.
Tétraévangile au nom d'Ebbon, archevêque de Reims (816-835) et destiné à l'abbatiale de Hautvillers. Épernay, bibliothèque municipale, ms. 1. Table de canons (folio 11 *recto*).

136.
Tétraévangile « des Célestins », également dit « de Sainte-Aure » (troisième quart du IX^e^ siècle ?). Paris, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1171. Évangéliste Matthieu (folio 17 *verso*).

Mais entre temps, vers 849-851 sans doute, le tétraévangile offert à Saint-Martin de Tours par l'empereur Lothaire I^er^ a introduit une nouvelle donnée iconographique dans ce type de livre : il s'agit de la représentation du souverain trônant, en pleine page, faisant face à la majesté divine au folio en vis-à-vis. À cette même

137-138.
Tétraévangile dit *Codex aureus*, commandité par Charles le Chauve (vers 870), offert à Saint-Emmeram de Ratisbonne en 893 par l'empereur Arnulf. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000.
137 (page suivante). Plat de reliure orfévré, avec Majesté du Christ, évangélistes et scènes de leurs récits.

époque, Charles le Chauve règne en Francie occidentale, et c'est à compter de ces décennies, nous l'avons vu, que l'image royale se rencontre dans des Bibles ou des psautiers. Dans un recueil d'Évangiles, l'infléchissement est notable à l'égard des exemplaires auliques précédents. Aux temps de Charlemagne, le programme se bornait à suggérer, semble-t-il, le rôle du monarque dans la menée des desseins divins, désormais, et dans le livre liturgique même où la primauté de l'Église, par la *Majestas Domini* associée aux quatre Vivants, s'exprimait dans l'œuvre de propagation de la foi, le souverain affirme ouvertement sa vocation à assumer ce rôle.

Cette exaltation de l'interlocuteur direct du Tout-Puissant culmine dans le *Codex aureus*. Ce recueil d'évangiles fut copié vers 870 à la demande de Charles le Chauve par les scribes Beringar et Liuthard, et devait ensuite passer aux mains de l'empereur Arnulf qui l'offrit à l'abbaye Saint-Emmeram de Ratisbonne en 893. Le roi est représenté là en taille colossale, accosté de deux gardes du corps et des personnifications de la Francie et de la Gothie. Il trône sous un baldaquin monumental, sous la protection de la main divine et de deux anges ; le geste du bras et le regard levé de Charles le relient au sujet du folio voisin, où apparaît l'Agneau mystique adoré par les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse surmontant les personnifications de la terre et de l'océan. La référence aux programmes et à l'organisation de la chapelle palatine d'Aix, dont nous suggérions qu'une page des Évangiles de Saint-Médard de Soissons pouvait déjà offrir l'écho, s'avère cette fois manifeste. En outre, rien n'a été négligé pour conférer à ce livre l'aspect le plus somptuaire : y concourent, plus que jamais, la double dominante chromatique pourpre et or, et la prolifération ornementale des cadres dans lesquels s'inscrivent les « portraits » des évangélistes. Ce luxe n'est sans doute pas fortuit, mais tend à magnifier, outre la parole de Dieu en propre, la fonction de celui qui, ici-bas, prétend superviser sa transmission. Dans ce tétraévangile, le traitement symbolique de la *Majestas Domini* aux quatre Vivants constitue une singularité : en effet, le Seigneur y est évoqué par l'image du lion, dont le verset du cadre alentour rappelle la victoire sur la mort et la perpétuelle vigilance – caractères que le *Physiologus* antique christianisé prête au fauve. Le recours à cette formulation allégorique a pu être dicté par le souci de développer sur un autre mode, et dans le but d'un complément sémantique, le thème déjà présent sur la reliure du manuscrit ; car le plat supérieur de celle-ci, extraordinaire composition à la feuille d'or au repoussé dans un cadre rehaussé de perles et de gemmes, montre bien un Christ anthropomorphe entre les quatre auteurs des textes sacrés (chacun d'eux s'y voyant associé à la représentation d'un épisode de son récit). Moyennant la transposition

138 (ci-dessus). Ivoire provenant sans doute de l'autre plat, remonté au début du XI^e siècle sur la reliure du « Livre de péricopes » d'Henri II (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452). Crucifixion, Saintes Femmes au Sépulcre, résurrection des morts et diverses personnifications.

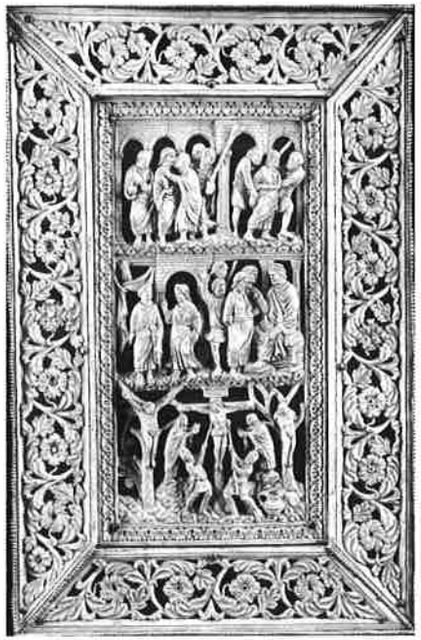
139.
Tétraévangile dit *Codex aureus*, commandité par Charles le Chauve (vers 870), offert à Saint-Emmeram de Ratisbonne en 893 par l'empereur Arnulf. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000.
Charles le Chauve trônant face à l'adoration de l'Agneau (Clm 14000, folios 4 *verso* et 6 *recto*).

dans le métal, cette œuvre, magistrale dans l'équilibre de l'ensemble comme dans la précision du modelé des figures et le délié de leurs attitudes, est justement de celles à ranger dans le sillage des créations « rémoises » de la première moitié du siècle. C'est d'ailleurs également dans ce courant stylistique que se situe l'ivoire qui semble bien avoir orné le plat inférieur de la reliure du *Codex aureus* : de sérieux indices, dont le format même de l'élément ainsi que certains mouvements d'œuvres entre Ratisbonne et Bamberg, fondation d'Henri II au début du XI^e siècle, incitent en effet à reconnaître cet ivoire sur le « Livre de péricopes » au nom du souverain ottonien (aujourd'hui à la Bibliothèque d'État de Munich). Il s'agit là d'une composition fort complexe centrée sur la Crucifixion, incluant notamment les représentations de l'arrivée des Saintes Femmes au Sépulcre et de la résurrection des morts, avec d'autre part, aux angles, les quatre personnifications cosmiques, et enfin, au registre inférieur dans l'axe médian, la probable personnification du Temple qu'évoque le *Carmen paschale* du poète Sedulius (et qui renverrait ici au passage de l'Ancienne à la Nouvelle Loi). Cette notable amplification de la thématique du Sacrifice rédempteur paraît faire écho à l'approfondissement de la réflexion qui intervient au troisième quart du IX^e siècle, avec une insistance sur le caractère unique et la portée universelle de la Passion ; et dans la mesure où, comme cela a été récemment proposé, on doit sans doute identifier une

138

figure de l'Église devant une personnification très régalienne de la terre à droite du Christ en croix, les idées du grand archevêque rémois Hincmar sur les principes du bon gouvernement semblent avoir eu ici une résonance directe. Si l'on retient donc, l'association originale de cet ivoire au *Codex* de Ratisbonne, la complémentarité iconographique s'avère parfaite : Christ en gloire à l'avers du livre, et dans l'accomplissement de l'œuvre du Salut au revers. D'un plat à l'autre encore, aux fondements évangéliques de l'autorité de l'Église répond la mise en valeur du rôle de celle-ci dans la transmission des vertus du sang rédempteur à l'entité régissant le monde ; et enfin, l'allusion à ce qui se trouve ainsi conféré au prince de la terre prépare à l'affirmation du statut de ce dernier, traduite dans la double page de l'Adoration de l'Agneau à l'intérieur de l'ouvrage.

Ainsi qu'on l'a suggéré de longue date, c'est très probablement à la reliure d'un même évangéliaire ou tétraévangile, à l'usage de l'Église de Metz, qu'appartenaient deux ivoires transférés en 1802 du trésor de la cathédrale de cette ville à la Bibliothèque nationale de Paris : leurs dimensions correspondent presque exactement, et le traitement de leur élément principal s'avère très homogène, d'un plat à l'autre (personnages dans des attitudes assez mouvementées, mais de modelé plutôt sec, et ajourement total du fond) ; seuls diffèrent les rinceaux des larges bordures



140.

142.

141.

140.
Ivoire (de la reliure d'un tétraévangile ou évangéliaire ?) avec scènes de la Passion (milieu du IXe siècle). Paris, musée du Louvre.

141.
Ivoire (de la reliure d'un tétraévangile ou évangéliaire ?) avec Tentation du Christ et scènes de son enfance (milieu du IXe siècle). Francfort-sur-le-Main, Liebighaus.

142.
Ivoire (de la reliure d'un tétraévangile ou évangéliaire ?) avec Saintes Femmes au Sépulcre, apparitions du Christ aux disciples d'Emmaüs et aux apôtres (troisième quart du IXe siècle). Paris, BNF, Lat. 9390.

externes (éléments rapportés), où l'on passe de la vigne à l'acanthe sans toutefois se départir d'un profond naturalisme. Quant à sa partie figurative, chacun de ces plats présente une superposition de trois registres avec, respectivement, trois épisodes de l'Enfance du Christ (Annonciation, Adoration des Mages, Massacre des innocents) et quatre de sa Passion (Baiser de Judas avec Arrestation, Reniement de Pierre associé à la
140 Comparution devant Pilate, et Crucifixion entre les deux larrons). C'est donc ici le principe d'un résumé de la teneur « événementielle » de l'ouvrage que l'on a retenu pour la reliure ; pour autant, la sélection n'est pas indifférente puisqu'elle porte délibérément l'accent sur deux groupes de péripéties majeures : celles qui se rapportent à la naissance du Rédempteur et à son sacrifice. On notera au passage, dans la représentation de ce dernier, l'affaissement sensible du corps de Jésus. Cette marque tangible de souffrance physique traduit sans doute l'attention particulière que certains théologiens accordent alors aux vertus salvatrices de cette mort, et que nous relevions à propos du Livre d'Heures de Charles le Chauve. C'est justement la relation avec l'émergence de ce courant de pensée qui incite à dater ces ivoires du milieu du IXe siècle ; la prédilection, d'ordre esthétique cette fois, pour l'ajourement des fonds conforte cette proposition : on en retrouve en effet l'équivalent avec la reliure du sacramentaire de l'évêque messin Drogon (844-55), dont il sera question plus loin.

Un programme à dominante narrative est également attesté sur des ivoires aujourd'hui dispersés entre Francfort et Berlin. Il s'agit en premier lieu d'un plat de reliure complet, avec une série d'épisodes de l'Enfance du Sauveur encadrant un élément principal qui représente l'une des Tentations
141 du Christ : celle où ce dernier rétorque à Satan, qui lui enjoignait de changer les pierres en pains, que l'homme se nourrit surtout de la parole de Dieu (sujet particulièrement adapté, donc à la couverture d'un recueil d'évangiles, et justifiant de soi la mise en valeur de cette péripétie).
De l'autre plat ne subsiste, semble-t-il, qu'un des éléments latéraux, avec la Cène et le Lavement des pieds : on avait là vraisemblablement affaire à un cycle de la Passion, offrant le pendant le plus approprié au plat supérieur. L'élément central de Francfort montre une bordure et un traitement des personnages qui permettent de le rapprocher de la reliure aux scènes de l'Enfance et de la Passion de Paris ; en revanche, les figures des éléments latéraux de Francfort et de Berlin, de plus médiocre facture, évoquent celles
148 des plats du Sacramentaire de Drogon. Cependant, ces apparentements nous ramènent bien tous à la mouvance messine du milieu du IXe siècle.

C'est à nouveau un cheminement de Metz à Paris qu'ont connu deux autres ivoires provenant certainement d'une même reliure. Cette fois, la facture stylistique – personnages massifs au visage carré et aux mains disproportionnées, d'allure générale plus statique – les situe dans un même sous-groupe de la prétendue « seconde école lotharingienne » du troisième quart du IXe siècle. Leur complémentarité thématique les signale en tout cas comme absolument adéquats à la nature du livre ici en question. On reste

d'ailleurs dans la lignée du *Codex* de Ratisbonne, quant à la valorisation du Sacrifice rédempteur : la Crucifixion devait même s'afficher au plat supérieur, dans le cas présent ; et, au plat inférieur, on retrouve la vue du Sépulcre vide et l'arrivée des Saintes Femmes, premiers signes tangibles de la Résurrection. Les deux registres du bas de ce même plat, avec la rencontre des deux disciples d'Emmaüs et l'apparition aux apôtres, semblent bien insister sur la manifestation de la victoire sur la mort et – à travers les apôtres surtout – la vocation de l'Église à transmettre le message de foi. Nulle allusion, alors, à l'immixtion royale dans le processus. Au plat supérieur, la figure qu'aborde la personnification d'*Ecclesia* à droite de la croix du Christ n'est plus l'entité régentant le monde (qui tenait l'*Orbis Terrarum* sur l'ivoire ayant dû orner le *Codex aureus*), mais bien plutôt Jérusalem (avec cette fois en main le couteau de circoncision) qui devra renoncer aux anciennes pratiques. Cet infléchissement résulte d'un contexte de production très différent de celui du manuscrit de Ratisbonne ; car si, comme porte à l'envisager le réemploi apparemment très ancien de ces deux ivoires pour la reliure de manuscrits messins, c'est à la demande d'un des prélats de la métropole lotharingienne qu'ils ont été réalisés pour l'usage local, leur programme n'avait pas à développer d'aspects autres que ce qui fondait la prééminence de l'Église instituée. On relèvera justement, à ce propos, que la traditionnelle *Majestas Domini* aux quatre Vivants semblerait ici faire défaut. Ce que véhicule ce thème en matière d'affirmation ecclésiologique n'a cependant pas été oublié : car au plat supérieur, de part et d'autre des personnifications du Soleil et de la Lune du registre haut, trouvent place les quatre évangélistes associés à leurs symboles.

142

143.

Si le thème du Sacrifice rédempteur connaît ainsi une indéniable faveur à partir du milieu du IXe siècle, il n'épuise pas toutes les possibilités de programme des reliures de tétraévangiles. En portent témoignage plusieurs ivoires aujourd'hui dispersés dans diverses collections germaniques, et sur lequels est privilégié le thème de l'Ascension. C'était d'ailleurs l'une des théophanies les plus fréquemment attestées dès l'Antiquité tardive. Sa reprise dans le présent contexte se justifiait parfaitement, puisqu'elle marquait le terme glorieux du récit que développait le texte de l'ouvrage. L'accomplissement du prodige en présence des apôtres pouvait d'ailleurs encore avoir une résonance ecclésiologique, étant donné que ceux-ci se trouvaient là implicitement désignés comme continuateurs de l'œuvre du Salut. Nous nous arrêterons aussi, notamment, aux « Évangiles de Noailles » (à la Bibliothèque nationale de France), ainsi dénommés par référence à leur détenteur au XVIIe siècle. Le livre lui-même comporte, outre les figures

143

143.
Ivoire (de la reliure d'un tétraévangile ou évangéliaire ?) avec Ascension (troisième quart du IXe siècle). Veste Coburg, Kunstsammlungen.

144.
Ivoire du plat de reliure inférieur de l'*Evangelium longum* de Saint-Gall, œuvre de Tuotilo (vers 900). Assomption de la Vierge et scènes de la vie de saint Gall. Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. 53.

des évangélistes en tête de leurs textes, une *Majestas Domini* aux quatre Vivants. Pour éviter la redondance, on a donc développé une iconographie sensiblement différente au plat supérieur de la reliure : le Christ, trônant dans une gloire accostée d'anges et surmontant la personnification de l'océan, transmet les clés du royaume céleste à Pierre et le livre de sa loi à Paul ; et au plat inférieur se présente une Vierge à l'Enfant, elle-même révérée par deux anges. On a de la sorte une double affirmation de l'Église, en tant que récipiendaire de l'enseignement du Seigneur, et composante essentielle de l'économie du Salut par son rôle dans le processus de l'Incarnation. Mais on est ici ancré dans la plus authentique tradition paléochrétienne et romaine : car la Vierge avait déjà été perçue, par Ambroise et Augustin en particulier, comme une allégorie de l'Institution cléricale ; et elle s'était vue particulièrement exaltée dans la prestigieuse basilique Sainte-Marie-Majeure. Quant à la position privilégiée des deux chefs des apôtres, elle impliquait évidemment la pleine orthodoxie du siège pontifical, dont le royaume franc se réclamait depuis le milieu du VIIIe siècle.

Le dernier ouvrage que nous prendrons en compte dans cette catégorie offre à nouveau plusieurs traits assez originaux. Il s'agit de ce que l'on

dénomme couramment, à cause de son format, l'*Evangelium longum* du monastère de Saint-Gall. Une source du XI^e siècle nous apprend qu'il fut commandité par l'abbé Salomon peu avant 900, copié par le scribe Sintram, et pourvu, sur place également, d'une reliure orfévrée à plats d'ivoire par le moine Tuotilo. Le manuscrit lui-même ne comporte qu'une ornementation de lettrines, où l'entrelacs zoomorphe se combine à de fort élégants rinceaux de tradition classicisante (dont des pièces du milieu du IX^e siècle envisagées ci-avant, ainsi que le sacramentaire de l'évêque messin Drogon, avaient déjà largement fait usage). C'est donc sur la reliure que se déploie la thématique figurative. Au plat supérieur, entre deux zones à rinceaux de facture naturaliste plus accusée encore, le champ médian accueille l'habituelle *Majestas Domini*, avec une inscription spécifiant que le Christ trône là parmi les Vertus. Deux séraphins, les quatre évangélistes avec leurs symboles et les personnifications cosmiques au complet cette fois – Soleil et Lune en haut, Océan et Terre en bas – gravitent autour du Seigneur. Mais c'est au plat inférieur qu'interviennent des composantes 144
plus insolites pour ce type de livre. La plaque se trouve là encore subdivisée en trois champs, avec au registre supérieur un rinceau dans lequel un lion agresse une biche, au registre médian l'Ascension de la Vierge entre quatre anges, et au registre inférieur un bref développement narratif consacré au saint local : menacé par un ours au lieu même où il avait résolu de s'établir, Gall, en présence de son compagnon Hiltibod, offre du pain au fauve et lui enjoint de s'en aller. Il apparaît donc que, tout en déployant l'iconographie la plus adéquate à la portée universelle du livre, on a souhaité « personnaliser » cet exemplaire par l'introduction de thèmes plus spécifiques au lieu : Marie était en effet l'une des dédicataires principales de l'abbaye, et le rappel de l'épisode en lien direct avec la fondation de celle-ci se recommandait tout particulièrement aussi. Ce programme exceptionnel se justifiait sans doute par le fait que ce manuscrit devait être considéré comme la référence majeure, dans le monastère : référence liturgique fondamentale bien sûr, mais également référence à la vocation de la communauté pour l'accomplissement de l'œuvre de foi. Ainsi, comme les souverains, mais à leur manière, les religieux d'un grand établissement n'hésitaient pas à infléchir le contenu imagé d'une des pièces les plus significatives de leur trésor, aux fins de s'inclure en propre dans le processus de l'économie du Salut.

Sacramentaires

Nous en venons à présent au livre le plus essentiel – techniquement parlant – de la célébration eucharistique : le sacramentaire, qui rassemble les textes des oraisons que doit prononcer l'évêque ou le prêtre aux jours définis de l'année liturgique. Le temps carolingien correspond d'ailleurs à l'amorce d'un tournant dans la structuration de ce type d'ouvrage puisque, au calendrier (avec indication des grandes fêtes ainsi que mention des saints particulièrement vénérés dans la communauté locale) et au canon de

la messe (principales prières qui y sont prononcées, et dont la rédaction remonte aux V^e-VI^e siècles), commencent alors à être jointes d'autres prières (*ordo missae*) surtout destinées à parfaire la préparation à la consécration des Saintes Espèces. C'est aussi dans la seconde moitié du IX^e siècle que sont régulièrement introduits un certain nombre d'*ordines*, oraisons spécifiques en rapport avec la collation des sacrements. Soucieux d'unification à l'échelle du monde franc, Charlemagne avait précisément réclamé au pape Hadrien un prototype de sacramentaire. Ce « modèle », envoyé par le pontife entre 784 et 791, fut alors pourvu de suppléments – par le grand réformateur monastique Benoît d'Aniane, probablement – pour son adaptation à l'usage quotidien. Il devait assez vite s'imposer comme référence majeure.
Quant à l'illustration, qui ici nous occupe en priorité, les premiers exemples apparaissent également à l'approche de 800 : il faut mentionner là le sacramentaire dit « de Gellone », qui semble avoir été réalisé dans le Nord de la Gaule (peut-être à Meaux, pour la cathédrale de Cambrai) avant de parvenir dans le monastère méridional éponyme (actuel Saint-Guilhem-le-Désert). On y relève déjà, en tête des rubriques, une prolifération d'initiales ornées où se mêlent des motifs géométriques et zoomorphes extrêmement variés, ainsi que plusieurs visages humains ou personnages entiers ; et surtout, on y remarque un Christ en croix en ouverture du
145 canon de la messe. Bien que d'allure générale plutôt fruste, ce dessin au trait avec rehauts de couleur parvient à traduire assez bien le concept de double nature du Sauveur que l'on s'attache, en ces décennies justement, à revaloriser à l'encontre des hérétiques « adoptianistes » de certains milieux ibériques ; ainsi, le corps droit et les yeux grand ouverts suggèrent une impassibilité en rapport avec la nature divine (qu'évoquent aussi les deux séraphins et la louange du *sanctus* qui leur est associée), tandis que les flots de sang s'écoulant des plaies renvoient à l'humanité mortelle du Rédempteur.

145.
Sacramentaire « de Gellone » (fin du VIII^e siècle ?). Paris, BNF, Lat. 12048. Crucifixion (folio 143 *verso*).

Vers le milieu du IX^e siècle, l'exemplaire produit dans le grand monastère ligérien de Marmoutier (puis transféré à Autun, où il se trouve attesté dès le XI^e siècle) développe une décoration de qualité bien supérieure. On y découvre des scènes évangéliques en plus grand nombre (Nativité, Baptême du Christ, Cène), traitées en médaillons accompagnant la préface de l'ouvrage, ainsi que trois pleines pages aux sujets en relation plus immédiate avec la nature du livre et les usages liturgiques qu'il a pour but de codifier : au folio 1 apparaissent donc, disposés sur deux registres et en strict ordre hiérarchique, les différents clercs, du portier à l'évêque ;
146 le folio 5 magnifie la figure de saint Grégoire le Grand, à qui l'on faisait

146.

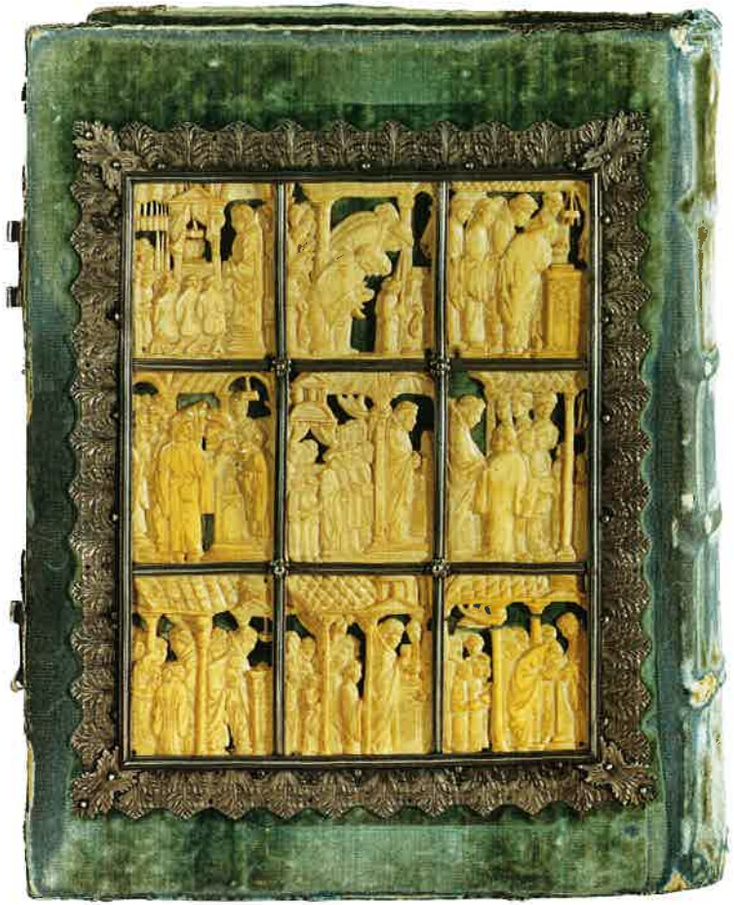
traditionnellement remonter l'origine du sacramentaire ; enfin, le folio 173 montre, entre les personnifications des quatre vertus cardinales, l'abbé Rainaud (commanditaire du manuscrit) bénissant les membres de sa communauté. Les deux premières de ces images sont d'une stylisation graphique assez marquée, mais avec une grande sûreté de ligne. Le « portrait » de saint Grégoire notamment, avec un infime désaxement du buste s'accordant à la direction du regard et au geste de parole de la main droite, s'avère d'une réelle subtilité ; et le traitement tridimensionnel du trône, déterminé par un étonnant jeu d'obliques convergentes, confère au personnage une assise dont la fermeté contraste très heureusement avec le léger mouvement évoqué ci-dessus. La page de la bénédiction n'est pas moins remarquable, avec le silhouettage des frêles et élégantes figures dorées s'enlevant sur le bleu nuit du fond des médaillons.

146-147.
Sacramentaire commandité par l'abbé Rainaud pour son monastère de Marmoutier (milieu du IXe siècle). Autun, bibliothèque municipale, S 19 (19 *bis*).
146.
Portrait de Grégoire le Grand (folio 5 *recto*).
147.
L'abbé bénissant les membres de sa communauté (folio 173 *verso*).

147.

Dans les mêmes années, le sacramentaire produit pour l'évêque messin Drogon (844-855) offre un déploiement beaucoup plus important, encore, de scènes à caractère liturgique et d'épisodes bibliques. Les plats d'ivoire de
148 la reliure étant cette fois conservés, on peut en outre s'attacher à la distribution des unes et des autres. À l'intérieur du manuscrit, quarante et
149 une lettrines accueillent des scènes relatives aux oraisons qui suivent chacune d'elles : il peut s'agir de moments de la narration évangélique, comme l'arrivée des Saintes Femmes au Sépulcre et les apparitions à Madeleine dans le *D* du *Deus* entamant la prière pascale ; mais on y a également recours à la typologie, comme pour le *Te igitur* du début du canon de la messe, où les offrandes de Caïn et Abel et de Melchisédech sont évoquées au titre de préfigurations vétérotestamentaires du sacrifice du Christ. Des illustrations à caractère hagiographique (martyres de différents saints) et, naturellement, des scènes liturgiques (comme la bénédiction du saint chrême) complètent cet ensemble. Trois des péripéties évangéliques réapparaissent au plat supérieur de la reliure : le baptême de Jésus, son apparition *post mortem* aux apôtres et la bénédiction qu'il donne à ces derniers à Béthanie ; ce sont, à l'évidence, autant d'allusions à l'origine des sacrements et rites d'ordination, que la thématique du reste du plat supérieur, et le plat inférieur en entier, continuent à développer en mettant en scène alors l'évêque, ses clercs et les fidèles. Les collations du baptême et

148.
Sacramentaire au nom de Drogon, archevêque de Metz (844-855). Ivoires de la reliure, avec scènes évangéliques et liturgiques. Paris, BNF, Lat. 9428.
149.
Sacramentaire au nom de Drogon, archevêque de Metz (844-855). Paris, BNF, Lat. 9428. Initiale avec Saintes Femmes au Sépulcre (folio 58 *recto*).
150.
Fragment de sacramentaire (troisième quart du IX^e^ siècle). Paris, BNF, Lat. 1141. Évêques couronnant un souverain (folio 2 *verso*).



148.

149.

150.

de la confirmation se trouvent ainsi illustrées, avec neuf moments essentiels de la célébration eucharistique. On a maintes fois relevé la richesse des initiales historiées du manuscrit, où des rinceaux dorés, d'esprit classicisant, enserrent avec souplesse les boucles et les hastes, et qui accueillent des figures au délicat modelé dans des attitudes généralement très vives. La facture des ivoires de la reliure se révèle indéniablement beaucoup plus brutale, avec des personnages disproportionnés et d'allure très raide ; l'intervention d'un artiste de formation toute autre, et de moindre habileté, doit donc être envisagée. On pourrait y reconnaître la même main que pour les scènes périphériques du plat de tétraévangile (?) conservé à Francfort que nous mentionnions ci-avant ; mais pour cette autre œuvre, un véritable maître s'était réservé la composition de l'élément principal. Si ces deux praticiens collaboraient, pourquoi n'a-t-on pas recouru au plus qualifié pour la reliure du sacramentaire au nom d'un des plus éminents prélats du monde franc ? Était-il mort entre-temps, ou avait-il été appelé ailleurs ? Quoi qu'il en soit, ce cas témoigne des difficultés de développement d'une production homogène dans le domaine de l'ivoirerie ; la situation engendrée par la carence du matériau produit là ses effets secondaires.

Une grande ambition décorative semble également avoir présidé, au troisième quart du IXe siècle sans doute et peut-être à nouveau en milieu messin, à la réalisation d'un autre sacramentaire demeuré inachevé : on y remarque une Crucifixion dans l'initiale ouvrant le canon de la messe, ainsi que cinq pleines pages montrant saint Grégoire écrivant, le Christ en majesté au milieu d'anges, la Hiérarchie céleste, puis à nouveau une *Majestas Domini* avec cette fois les personnifications de la Terre et de l'Océan, et – en tête de la série, d'ailleurs – un souverain en pied couronné par la main divine, entre deux évêques. On a suggéré de reconnaître dans ce tableau Charles le Chauve, qui avait été couronné roi de Lotharingie à Metz en 869, avec les archevêques de Reims et de Trèves présents à ce sacre. L'identification ne saurait être tenue pour absolument acquise, mais ces enluminures se situent bien dans la note de celles d'autres manuscrits de ces mêmes années et dans la mouvance de Charles : les physionomies des personnages, et le traitement pictural assez fluide de leurs drapés, renvoient sans conteste à certaines pages de la Bible de Saint-Paul-hors-les-murs. Par ailleurs, et comme dans les autres catégories de livres où nous avons eu lieu de le constater, l'immixtion de la figure royale correspond manifestement toujours au souci de marquer l'ascendant du souverain en matière de normalisation religieuse ; mais – et ce pourrait être une autre clé de lecture de l'image en question, surtout si on la détache du contexte ponctuel de 869 – la présence des deux prélats fait sans doute également allusion au contrôle que l'Église franque prétend exercer sur le monarque : nous relevions justement, à propos du plat d'ivoire du *Codex aureus*, l'action menée par l'archevêque rémois Hincmar dans la définition du bon gouvernement…

En guise de synthèse

Au terme de cette présentation de l'imagerie des livres d'inspiration religieuse, domaine absolument majeur de l'art carolingien, tentons d'en dégager les réelles lignes de force. Quant au répertoire d'abord, il n'est pas superflu d'insister à nouveau sur le fait que la quasi totalité de l'iconographie narrative paraît émaner du riche fonds des Bibles paléochrétiennes. Celui-ci a servi pour l'illustration des reprises intégrales du même texte, bien sûr, mais aussi pour celle de la plupart des autres livres – psautiers, tétraévangiles ou évangéliaires, sacramentaires… – dont la teneur donnait évidemment lieu à l'inclusion de nombreuses scènes vétéro ou néotestamentaires. La dette des peintres et ivoiriers carolingiens à l'égard de leurs devanciers est toute aussi importante quant aux théophanies ; celle associant la majesté divine aux quatre Vivants, et dont nous avons vu tout le poids ecclésiologique, procède en droite ligne des compositions d'abside (ou de façade, comme à Saint-Pierre) des grandes basiliques antiques, avec de probables relais italiens et insulaires des VIIe–VIIIe siècles ; la récurrence marquée de ce thème aux temps qui nous occupent n'est pas pour surprendre puisque, indépendamment de son adéquation consubstantielle à des livres exposant l'enseignement de Dieu ou codifiant son culte, l'autorité de l'Église constituait le vrai fondement de la stabilité de l'État franc. Mais, précisément, l'intrusion de la figure royale semble correspondre à un infléchissement décisif dans un tel contexte. Non pas que la représentation du souverain innove beaucoup en soi, car Constantin puis Théodose apparaissaient déjà, en pied ou trônant, entourés d'assesseurs et sous la haute protection de la main divine ; mais à partir du milieu du IXe siècle, la transposition de cette image dans le livre saint, traduit de façon plus nette l'interaction du prince et de la hiérarchie cléricale dans l'établissement de l'Ordre de Dieu – et avec une prééminence du premier le plus souvent clairement postulée.

Pour revenir pleinement dans le champ du sacré, il s'impose d'accorder toute son importance au développement du thème de la Crucifixion. Dès les environs de 800, et en réponse aux déviances ayant cours en certains milieux marginaux, on y a vu un mode d'expression privilégié des conceptions les plus orthodoxes en matière de christologie ; mais ce sont surtout, dans une phrase postérieure, les quelques occurrences de représentation du Sauveur avec les marques de l'agonie qui doivent tout particulièrement nous retenir ; nous renvoyions déjà, à leur sujet, aux spéculations sur le caractère sotériologique d'une mort alors perçue dans sa fondamentale unicité aussi bien que dans l'entière portée de sa dimension humaine ; mais c'est dans la perspective de l'essor d'une des thématiques maîtresses de l'art chrétien – et au regard des orientations byzantines – que nous devons à présent nous placer ; car si, à Constantinople, la liquidation de l'iconoclasme a sans conteste ouvert la plus large voie à ce type de figuration, l'apport du milieu franc n'apparaît, du coup, pas négligeable non plus…

Nous changerons *ex abrupto* de registre en soulignant un autre trait par lequel cette production semble engager vers des horizons nouveaux. Il s'agit de la fréquente association au livre illustré d'une reliure elle-même investie d'un programme figuratif. Nous n'ignorons certes pas que dès les Ve-VIe siècles, des diptyques de composition très rationnellement structurée conjuguaient l'évocation de l'absolue transcendance divine à la trame « événementielle » des évangiles, pour offrir de véritables sommes de l'ampleur de celles déployées dans le cadre d'un édifice. Mais justement, l'imagerie de ces diptyques se suffisait, en quelque sorte, à elle-même ; et rappelons d'ailleurs qu'en dépit de certaines assertions, nous n'avons aucun indice vraiment probant du montage de ces ivoires paléochrétiens sur la reliure d'un livre proprement dit : la protection de feuillets simplement inscrit de noms de saints, de défunts ou d'évêques, peut fort bien avoir été leur unique usage originel. Ce n'est en tout cas que vers la fin du VIIIe siècle que l'on a l'assurance du recours au procédé en question. Nous disposons alors de suffisamment d'exemples pour constater que l'on en joue avec beaucoup de discernement : en effet, toute redondance entre l'imagerie de la couverture et celle de l'intérieur du manuscrit s'y voit évitée (car même lorsque deux thèmes s'avèrent d'orientation globale assez analogue, l'introduction d'une variante vient en accroître le potentiel interprétatif en termes de complémentarité) ; et de l'une à l'autre, les accents sémantiques, ainsi portés à l'abord initial puis aux principales articulations du texte, s'agencent en fonction d'une très subtile gradation. Mieux que jamais, donc, le livre en vient à constituer une synthèse achevée des aspects majeurs du dogme chrétien ; c'est là un statut qu'il conservera pour une bonne partie des temps médiévaux.

Nous ne manquerons pas, enfin, d'émettre quelques remarques sur la définition de caractères formels également promis à une notable postérité. Ce propos vaut aussi, bien entendu, pour les grandes réalisations pariétales précédemment envisagées ; mais l'abondance des œuvres qui ressortissent à la présente catégorie confère ici même leur plein sens aux considérations de cet ordre. Tant dans l'enluminure que dans l'ivoirerie cependant, la disparité de style ne saurait être niée. Elle résulte d'abord, répétons-le, de l'hétérogénéité des modèles plus ou moins anciens, et d'origines non moins diverses, dont les artistes carolingiens étaient étroitement tributaires. Il est toutefois possible de dégager certaines dominantes. D'une part, les deux grands courants de tradition antique privilégiant soit la ligne, soit la touche (ou ce qui en tient lieu dans le relief) connaissent une extraordinaire revitalisation ; cela sans commune mesure, semble-t-il, avec ce qui avait pu advenir en certains autres milieux – sauf peut-être en Italie, encore que l'art monumental y ait sans doute plus gagné que la production mobilière. D'autre part, l'ornementation zoomorphe ou abstraite d'ascendance insulaire se trouve tout aussi profondément assimilée ; elle se subordonne parfois au figuratif, le supplante en d'autres occurrences, ou s'y combine avec beaucoup d'ingéniosité. On sait tout

151.
Boèce, *De arithmetica* (vers 845 ?).
Bamberg, Staatliche Bibliothek,
Misc. Class. 5 :
personnifications des quatre arts libéraux du *Quadrivium*
(folio 9 verso).

le parti que les peintres et sculpteurs romans tireront de ces avancées, et la richesse « plurielle » de bien des manifestations de leur art ne saurait donc s'expliquer sans la mise à profit de ce fonds carolingien appelé, à son tour, à faire référence.

Les livres profanes : ouvrages scientifiques et littéraires

Il n'est nullement incongru d'examiner des productions de cette catégorie au titre des trésors où, comme nous l'avons vu, les clercs en charge des sanctuaires aussi bien que les grands laïcs dans le cadre de leurs dévotions privées s'efforçaient de rassembler des œuvres à caractère cultuel. En effet, les temps carolingiens – comme du reste la plus grande partie de l'époque médiévale – n'ont pas vu s'établir de distinction radicale entre le champ du religieux et celui du profane : d'ailleurs, suivant les conceptions néo-platoniciennes de l'Antiquité tardive qu'un Jean Scot Érigène devait magistralement réactualiser sous le règne de Charles le Chauve, tout ne procède-t-il pas du principe divin ? Et, dans une optique de christianisation de la démarche cognitive dont l'africain Martianus Capella avait, au début du Ve siècle, formulé le schéma appelé à s'imposer, les sept « arts libéraux » du *Trivium* et du *Quadrivium* sont bien présentés comme une propédeutique à la compréhension des mystères de la Foi ; des traités consacrés à des sciences plus particulières – comme la médecine – ou à des techniques – comme l'arpentage – s'agrègent tout naturellement à ce fonds de connaissances et de méthodes de réflexion propres à élever l'homme à la condition optimale qu'a envisagée pour lui le Créateur. La littérature des siècles païens doit même être préservée, car la langue, que l'on considère y avoir acquis sa plus grande pureté, peut constituer l'objet d'une étude approfondie pour ensuite mieux développer les discours sur le sacré. Les divers ouvrages antiques correspondant à ces multiples branches de l'activité intellectuelle ont donc été copiés et diffusés dès les tout premiers siècles médiévaux, et le grand

152.
Traité d'astronomie et de chronologie au nom de l'évêque salzbourgeois Arn (vers 810-815). Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 387 : travaux des mois (folio 90 *verso*).

153.
Traité d'astronomie d'Aratos (second quart du IXe siècle ?). Leyde, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Ms. Voss. Lat. Q 79 : Andromède.

objectif de *renovatio* des Carolingiens ne pouvait que les engager à l'amplification du processus ; mieux encore, ces véritables « normes » de l'entendement s'avéraient passibles d'une magnification qui, dans le domaine du livre, implique bien entendu l'enluminure.

Nous évoquerons ici en premier lieu un traité d'arithmétique conservé à Bamberg, et que des analogies d'ornementation avec la Bible de Vivien ont conduit à situer dans la mouvance tourangelle aux environs de 845. Il ne s'agit plus en fait que d'une partie d'un texte composé vers 500 par le célèbre lettré et homme d'État Boèce, et qui devait initialement aborder aussi les trois autres volets du *Quadrivium*. Ainsi s'explique que, sur l'image constituant en quelque sorte le titre figuratif du manuscrit, apparaissent quatre personnifications ; celles-ci sont nommément désignées au bandeau qui les surmonte, et chacune d'elles se présente dans une attitude et avec des attributs correspondant à la pratique qu'elle symbolise. D'autre part, et indépendamment de la miniature d'ouverture montrant Boèce lui-même dans l'acte de présentation de son ouvrage à un membre de l'éminente famille aristocratique des Symmaque, on trouve là de nombreux schémas destinés à faciliter la compréhension des systèmes numériques d'ascendance pythagoricienne ; ces dessins sont rehaussés de polychromie, d'or ou d'argent, dénotant ainsi clairement le caractère d'exception d'une telle réalisation. Le poème de dédicace, aux folios initiaux, établit d'ailleurs que l'on a destiné cet exemplaire à Charles le Chauve en personne. 151

L'astronomie était également l'une des composantes du *Quadrivium*, et plusieurs manuscrits du IXe siècle témoignent de la particulière attention qu'on lui accordait : le parallèle des cieux régis par Dieu et de la terre soumise au roi s'offrait aussitôt à l'esprit. De plus, l'identification et la position des corps stellaires entraient en jeu dans les problèmes de décompte et de régulation du temps (en particulier pour déterminer la date de la fête de Pâques). Vers 810 donc, une compilation d'écrits astronomiques de Pline, Hygin, Isidore de Séville et Bède le Vénérable, avait été entreprise à la cour de Charlemagne en vue d'une réforme du calendrier ; et les copies un peu plus tardives qui se trouvent à présent dans les bibliothèques de Madrid, de Monza et du Vatican reproduisent les figures de constellations – animaux, objets ou personnifications à l'antique – dont était assorti l'original. Un autre recueil composite, aujourd'hui à Vienne, réunit notamment au texte d'Hygin, une adaptation de celui du grec Aratos, qui remontait quant à lui au IIIe siècle avant notre ère. Trente-trois miniatures y montrent une série différente de figures des constellations, cette fois surimposées aux étoiles qui les constituent. Mais le même ouvrage développe encore un autre mode d'illustration du cycle de l'année : il s'agit des travaux des douze mois, également inspirés de l'iconographie antique et dont on a là le premier exemple médiéval connu. Ce recueil contient des indications relatives à l'entrée en fonctions de l'abbé et évêque salzbourgeois Arn (mort en 821), et la brève chronique universelle qui se trouve développée aux folios 4-7 s'interrompt à la huitième année de l'*imperium* de Charlemagne (808). Une réalisation autour de 810-815 paraît donc assurée, probablement dans la métropole de cette marche orientale du monde franc : deux poèmes issus de ce même milieu correspondent parfaitement au cycle des mois du manuscrit, et ce dernier se trouve signalé à Salzbourg dès le Xe siècle. 152
La facture des images est ici assez hâtive, mais procède néanmoins tout à fait du naturalisme classique ; l'intervention occasionnelle d'un artiste venu d'un foyer en prise plus directe avec cette tradition pourrait donc être envisagée ; d'ailleurs, l'existence d'une copie locale, en date de 818, envoyée à Saint-Emmeram de Ratisbonne, et qui s'avère de qualité bien inférieure, semble confirmer que le milieu salzbourgeois ne disposait déjà plus d'un peintre de grande capacité. On retrouve en revanche une réalisation d'excellence avec un autre exemplaire de la version latine du traité d'Aratos, reproduit dès les environs de l'an mil dans le Nord de la France, et finalement parvenu à la bibliothèque de Leyde en 1690. Le manuscrit comporte encore trente-cinq illustrations (quatre autres, dont la présence originelle est attestée

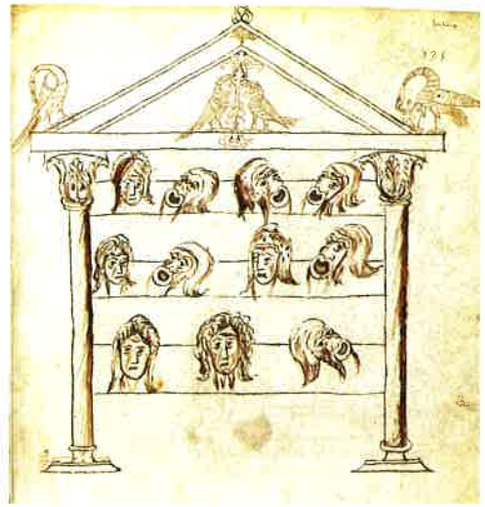
154.
Traité de médecine (IXe siècle). Paris, BNF, Lat. 6862. Esculape découvrant la bétoine (folio 18 *verso*).

par les copies, manquent aujourd'hui), avec à nouveau les constellations personnifiées et, en points d'or, les astres suggérant leurs formes. Les figures 153
se détachent là sur un fond bleu nuit mettant particulièrement en valeur le modelé de leur corps ; la souplesse et le naturel de la plupart des attitudes, l'expression souvent très habitée des visages, érigent cet ensemble en œuvre de tout premier plan, et dont le caractère pictural évoque les miniatures de certains des plus remarquables livres religieux des décennies centrales du IXe siècle. Pour autant, la dette de l'artiste à l'égard de son modèle semble considérable : comme pour le *Physiologus* de Berne, notamment, on relève ici la reprise telle quelle du simple bandeau d'encadrement en usage dans les manuscrits de l'Antiquité tardive.

Un manuscrit, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris, rassemble quant à lui plusieurs textes sur la médecine. Son principal intérêt pour nous est de comporter une représentation d'Esculape qui détonne 154
nettement à l'égard des traditionnels « portraits » d'auteur : en effet, le personnage apparaît ici dans l'activité même de l'herboriste, suspendant sa marche pour se pencher et saisir la plante – en l'occurrence la bétoine, comme l'indique la légende associée à l'image – dont il va déposer une feuille dans le panier qu'il tient de l'autre main. Le naturel de l'attitude confère toute sa valeur à ce rapide dessin rehaussé de quelques couleurs ; les végétaux, d'un tracé non moins sûr, paraissent également témoigner d'un réel souci d'exactitude, bien propre à un ouvrage à visée scientifique. Mais l'artiste carolingien ne s'est une nouvelle fois attaché, bien entendu, qu'au respect le plus scrupuleux de son modèle ; l'habillement d'Esculape – tunique courte sous un manteau agrafé à l'épaule, et chausses à mi-mollet – correspond d'ailleurs parfaitement aux usages vestimentaires les plus couramment instaurés dès la fin de l'Antiquité.

Nous nous arrêterons encore, à titre d'exemple, à une compilation d'écrits relatifs aux mensurations de terrains. Cet ouvrage, produit à la cour de Louis le Pieux vers 825, se trouve conservé à la Bibliothèque vaticane. Il présente dans ses premiers folios plusieurs miniatures reprises sans modification, à l'évidence, du prototype romain classique : on a affaire à une assemblée de théoriciens des méthodes en question, tous figurés en toge et discutant doctement entre eux, livre en main. Les images suivantes, insérées dans le texte, montrent diverses constructions dans des paysages sommairement rendus par des cours d'eau et quelques masses rocheuses, avec parfois en surimposition un quadrillage de lignes : ce qui évoque donc bien l'application des principes d'arpentage dans l'établissement des ensembles bâtis et la délimitation de leur territoire.

Dans un tout autre registre enfin, les comédies de Térence avaient aussi fait l'objet d'une riche illustration dans les manuscrits de l'Antiquité, et les enlumineurs carolingiens n'ont pas manqué, là non plus, d'en faire leur profit. L'une des plus remarquables copies subsistantes est celle de la Bibliothèque vaticane, que l'on suppose issue de l'entourage de Louis le



155-156.
Œuvres de Térence (seconde moitié du IXe siècle ?). Paris, BNF, Lat. 7899.
155.
Frontispice avec masques de théâtre (folio 125 *recto*).
156.
Acteurs jouant une scène de *L'Andrienne* (folio 16 *verso*).

Pieux, à nouveau, aux alentours de 825. Elle se signale par un décor proprement pictural, consistant d'abord en un « portrait » du dramaturge particulièrement valorisé : Térence se trouve en effet en buste dans un médaillon – la traditionnelle *imago clipeata* – à l'intérieur d'un cadre reposant lui-même sur un socle, et présenté par deux personnages masqués. Le début de chacune des pièces est ensuite marqué par un frontispice, avec plusieurs masques alignés sur des rayonnages et une figure introduisant le prologue, et, dans le texte même des œuvres, s'insèrent cent trente miniatures où les personnages, isolés ou en groupes, développent l'action des scènes correspondantes. La vivacité de ces dernières compositions, où les protagonistes se meuvent sur une ligne de sol à peine matérialisée, s'amplifie d'ailleurs notablement dans un autre exemplaire un peu plus tardif sans doute, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France, et
155-156 généralement considéré comme de mouvance « rémoise ». On y a cette fois affaire à du dessin à la plume avec, tout au plus, quelques légers rehauts bruns, et, stylistiquement parlant, l'ensemble offre bien un écho du psautier d'Utrecht. Les lignes de sol sont d'un tracé beaucoup plus sinueux que dans le manuscrit du Vatican, et la comparaison des mêmes scènes révèle une gestuelle plus libre. Il y a donc lieu, en l'occurrence, d'apprécier la diversité de tempérament – et de talent – de deux artistes travaillant à partir de schémas communs : tous deux demeurent, à l'évidence, au plus près de ceux-ci, mais l'un a mieux su retrouver – ou insuffler ? – une réelle dynamique dans ce qu'il en tirait ; c'est ce qui distingue, précisément, l'interprétation de la copie appliquée ; et nous avons là, somme toute, l'une des pierres de touche de l'épineux problème du degré variable de l'apport carolingien…

En dépit des dernières nuances ainsi introduites, il paraît bien ressortir de l'examen de ces quelques exemples que les compositions et motifs d'origine n'y ont guère été l'objet de réélaborations véritables ; cela en assez sensible décalage, donc, à l'égard de ce dont semblait témoigner

l'illustration des livres religieux, en plusieurs cas du moins. Cela correspond sans doute à deux attitudes foncièrement différentes : dans le champ du sacré, nous avons vu que certains thèmes majeurs comme la double nature du Christ, la signification profonde de son Sacrifice, ou les vocations respectives du roi et de l'Église à la menée des desseins divins, avaient suscité une intense réflexion tout au long, pratiquement, de notre période ; il était donc tout naturel que les commanditaires enjoignissent aux imagiers de procéder aux infléchissements en accord avec l'évolution de ces idées. En ce qui concernait le profane en revanche – et même si, comme nous le rappelions plus haut, il ne s'agissait pas d'un domaine en totale rupture avec le précédent –, c'est avant tout la préservation d'un potentiel qui importait, car suivant un point de vue qui devait d'ailleurs prévaloir jusqu'à l'aube des Temps modernes, on considérait que la somme des connaissances auxquelles l'esprit humain pouvait prétendre par ses forces propres avait été acquise dans l'Antiquité ; et puisque toute nouvelle spéculation apparaissait alors vaine, il est compréhensible que l'on n'ait pas jugé bon non plus de modifier la thématique figurative correspondante.

4 Ultimes projections
rayonnement et héritage

157.
Cetina (Croatie), Saint-Sauveur (seconde moitié du IXe siècle). Vue extérieure, avec massif occidental.

Ce dont nous avons traité dans cet ouvrage ne résume pas en soi tout l'art du haut Moyen Âge occidental, nous le soulignions dès notre propos liminaire. Mais les larges implications européennes de ce qui fut alors réalisé en territoire sous contrôle franc s'avèrent bien réelles. Il n'est plus guère besoin de s'attarder ici sur l'ascendant des principaux foyers créateurs de l'Italie et de l'Angleterre : nous y avons assez renvoyé, tout au long de l'examen des œuvres ; et il suffit de rappeler que le souci de revivification des acquis culturels antiques, qui a tant prévalu pour Charlemagne et ses successeurs, ne pouvait que les engager à se référer aux productions de ces deux milieux où, à degré variable et suivant des modalités évidemment diverses, s'était perpétuée la grande tradition figurative. Certes, le monde insulaire s'était encore amplement illustré dans certaines tendances à l'ornementation abstraite ; mais les Carolingiens se montraient d'autant plus disposés à l'accueillir également qu'ils y retrouvaient, sans doute, leur anciens fonds germanique, et ils y ont aussitôt vu une composante idéale pour porter les accents là où l'exigeait la hiérarchisation structurelle de l'espace monumental ou de l'image. Nous en venons alors à l'émergence, elle aussi annoncée d'emblée, d'une nouvelle synthèse ; et il faut donc envisager si, passées les quelques décennies d'assimilation et de recomposition de tels apports, le monde carolingien a eu à son tour un véritable rayonnement au-delà de ses frontières.

C'est, en l'état actuel des connaissances, surtout dans le domaine de l'architecture religieuse que cet éventuel impact peut s'apprécier : car quelques témoignages, au moins, s'offrent pour chacune des principales entités politiques à la périphérie de l'Empire. Le cas le plus « positif » semble être, sur le littoral adriatique, celui de l'ancienne province romaine de Dalmatie alors sous domination des premiers princes croates chrétiens. On y connaît en effet un groupe d'églises apparemment datables du milieu ou de la seconde moitié du IXe siècle, et dont la configuration du corps occidental, en nette rupture avec les antécédents régionaux de la fin de l'Antiquité, semble bien procéder de deux solutions exploitées en Gaule

et Germanie franques : le massif proprement dit à tribune surmontant le porche (dont Saint-Sauveur de Cetina, édifié par le gouverneur provincial Gastika et parfaitement conservé en élévation, s'avère un magnifique exemple), et la simple tour axiale qui en constitue une formule réduite. 134-135
La présence carolingienne aux marges occidentales de la Croatie vers 800 explique aisément les contacts avec les souverains autochtones ainsi qu'avec leurs dignitaires laïcs et religieux, commanditaires de ces édifices. De plus, diverses trouvailles archéologiques (armes et objets variés) confirment cette pénétration franque du territoire. On demeurera plus réservé, en revanche, au sujet de l'imposante rotonde Sainte-Trinité (plus tard Saint-Donat) de Zadar, qui a pourtant été rapprochée de la chapelle d'Aix : on imaginait d'ailleurs volontiers que l'évêque local Donat, qu'Éginhard signale de passage à Diedenhofen en 805, avait pu s'inspirer du prestigieux modèle aulique ; mais il a été récemment souligné que le périple du prélat dalmate ne l'avait pas conduit jusqu'à la capitale de Charlemagne, et qu'il s'en était d'ailleurs tenu à modifier la rotonde d'implantation antérieure en l'incorporant dans un complexe résidentiel (cela en songeant plutôt au système palatial constantinopolitain, qui lui était directement connu par un autre de ses voyages).

En ce qui concerne l'Italie, nous ne prendrons évidemment plus en compte les régions septentrionales et centrales annexées par Charlemagne et donc pleinement incluses dans le monde carolingien, ni le milieu pontifical dans la mesure où, comme nous l'avons vu, les interférences avec la sphère franque étaient aussi considérables. Il reste cependant à envisager les provinces méridionales, où les dynastes lombards devaient conserver leur autonomie jusqu'au XI^e siècle. Deux grands monastères, dans les franges nord du duché de Bénévent, présentent des édifices dont certains traits peuvent nous interpeller. Saint-Sauveur du Mont-Cassin d'abord, dans sa reconstruction au temps de l'abbé Gisulf (796-817), semblerait avoir été doté d'une contre-abside occidentale, dédiée à saint Michel. On a alors aisément à l'esprit – au vocable près – les exemples de bipolarisation de la grande abbatiale de Fulda, puis du fameux plan de Saint-Gall et de la cathédrale de Cologne ; l'apparentement ne saurait toutefois être admis qu'avec circonspection, car on ne dispose que d'une mention du chroniqueur Léon d'Ostie au XI^e siècle, puis d'une rapide description préalable à un remaniement en 1695, pour restituer le plan de l'état qui nous occupe. Saint-Vincent-le-Grand aux sources du Volturne, en second lieu, pourrait retenir notre attention pour l'imposante structure sans doute ajoutée sous l'abbatiat d'Épiphane (827-42) à l'*atrium* précédant l'église ; deux tours paraissent y avoir flanqué le porche que surmontait un étage, l'ensemble ayant dû ainsi offrir une silhouette assez analogue à certains de nos *Westwerke* ; certes, le bâtiment de Saint-Vincent s'en distingue par son implantation isolée (l'*atrium* s'interposant entre l'église et lui), mais rappelons qu'une formule un peu du même ordre se trouve attestée à Lorsch. Bien entendu, il convient de ne pas se départir là non plus d'une très grande prudence : cette adjonction à l'*atrium* n'est pas sans évoquer aussi la Sainte-Marie *ad Grada* que le pape Paul I^er (757-67) avait fait incorporer à la galerie de façade du quadriportique de la basilique vaticane (la crypte annulaire du chevet de Saint-Vincent renvoyant d'ailleurs, quant à elle, au même prototype pétrinien de Rome). Et n'oublions pas que plusieurs des exemples francs que nous venons de mentionner sont postérieurs aux partis cassinien ou volturnien. L'éventualité de relations avec notre milieu mérite du moins de ne pas être trop vite écartée : car rien de vraiment comparable ne se rencontre, sinon en ces terres lombardes du Sud, et les deux complexes ici en cause se situent bien en zone proche des avancées carolingiennes. Si l'on se transporte à présent au nord-est de la péninsule, Venise serait également susceptible, en dépit de sa résistance à l'assaut du propre fils de Charlemagne, d'avoir accueilli les options architecturales d'en-deçà des Alpes. Le récent réexamen des sources textuelles et d'anciennes données archéologiques sur la crypte de l'actuelle Saint-Marc a en effet conduit à l'identifier comme la primitive chapelle ducale érigée par Giovanni Particiaco entre 829 et 836, et à envisager là aussi une structure à étage pour son avant-corps.

Dans les contrées demeurées chrétiennes du Nord de la péninsule Ibérique, et compte tenu de l'intégration de la marche catalane dans l'Empire franc, nous nous tournerons vers les brillantes réalisations du royaume des Asturies. Pour le milieu et la seconde moitié du XI^e siècle, on a notamment affaire à Saint-Michel de Lillo, Sainte-Christine de Lena et Saint-Sauveur de Valdedios, respectivement mis en rapport avec l'activité édilitaire développée par les rois Ramire I^er, Ordono I^er puis Alphonse III. Les tribunes occidentales que comportent encore ces édifices ont été interprétées – d'ailleurs trop univoquement, peut-être ? – comme espaces à l'usage du souverain ; et le lien avec l'illustre précédent aixois s'est vu largement privilégié dans l'interprétation qui prévalait voici un demi-siècle. La critique de ces dernières décennies a en revanche porté l'accent sur des différences structurelles non négligeables (les tribunes de ces monuments asturiens surmontent l'extrémité occidentale de la nef même, alors que les systèmes carolingiens traitent le massif comme une entité plus autonome) ; on a aussi préféré envisager une immédiate ascendance wisigothique – la totale destruction des grands sanctuaires de la capitale Tolède nous privant hélas d'éventuels jalons –, et une origine première de ce parti à Constantinople : l'hypothèse ne serait pas sans fondement, puisque la présence byzantine dans la péninsule avait été maintenue jusqu'au début du VII^e siècle.

Le cas de l'Angleterre s'avère assez difficile à traiter dans la mesure où, postérieurement à l'*Histoire ecclésiastique* de Bède le Vénérable (731), on ne dispose guère de sources textuelles pour s'assurer que quelques édifices fouillés ou partiellement conservés remontent bien aux temps qui nous concernent. Il semble cependant que ce soit dans la mouvance des réformes entreprises, à l'exemple de celles promues sur le continent, par l'archevêque

Wulfred de Canterbury au début du IXe siècle que pourraient se situer plusieurs constructions ou modifications de parti de certains bâtiments préexistants. On a ainsi songé à Cirencester (Gloucestershire), où tant le système de crypte annulaire associée à une annexe axiale hors œuvre au chevet, que la présence d'un étage à l'extrémité occidentale, incitent au rapprochement du monde carolingien. À Repton (Derbyshire), c'est l'aménagement d'une crypte-halle subdivisée par quatre colonnes qui se présente comme un dispositif sans précédent connu en milieu insulaire ; il paraîtrait s'agir d'un local destiné aux sépultures du roi de Mercie Wiglaf et de son petit-fils Wystan (considéré comme saint) après la mort de ce dernier vers 849. Le même schéma de crypte se retrouve encore à Saint-Oswald de Gloucester, mais relèverait plus probablement des premières décennies du Xe siècle (en correspondance soit avec l'introduction des reliques du saint éponyme, soit avec l'inhumation du fondateur Aethelred ou de son épouse Aethelflaed) : nous tendrions alors à sortir du cadre de notre période ; mais la contre-abside occidentale qui caractérise également cette église de Gloucester pourrait bien remonter à l'implantation primitive aux environs de 880, et constituer quant à elle un véritable indice d'influence franque.

Au total, donc, l'impact immédiat des solutions architecturales carolingiennes devait sans doute bien être envisagé ; mais les témoignages susceptibles de pleine confirmation restent peu nombreux. Et notons que s'ils impliquent éventuellement les milieux au sud-est et au nord-ouest de l'Empire, il ne permettait guère d'englober l'Espagne au-delà de la Catalogne. L'isolement de la péninsule, à l'égard du monde franc du moins, se vérifie encore si l'on élargit le panorama à quelques types de réalisations mobilières.

C'est d'abord par le domaine du livre enluminé que l'on peut aborder celles-ci. Un magnifique exemple d'inspiration d'un modèle dans la mouvance de Charlemagne s'offre en effet avec la *Royal Bible*, sans doute copiée à Canterbury vers 820-840 et dont le principal fragment se trouve aujourd'hui à la British Library de Londres. Indépendamment de particularités codicologiques renvoyant aussi à la production franque, le style très classicisant du Christ en buste, et du symbole même de saint Luc au folio introduisant le récit de ce dernier, semble bien procéder du courant que représente le groupe des « Évangiles de Saint-Médard de Soissons ». Les orientations continentales de l'archevêque Wulfred, auxquelles nous faisions déjà allusion à propos de l'architecture, ont ici de nouveau dû jouer pleinement. Un autre exemple de cette réceptivité anglo-saxonne est fourni par un petit reliquaire de cuivre doré sur âme de bois, découvert à Winchester (où il se trouve toujours conservé), et dont la réalisation de l'état final a été située dans la première moitié du IXe siècle d'après son contexte de fouille ; la face antérieure, qui montre un Christ rappelant les figures de manuscrits insulaires du siècle précédent, est très certainement de facture autochtone ; la face postérieure en revanche, ornée de feuilles d'acanthes très naturalistes, a été reconnue à bon droit sans doute comme constituée d'éléments en réemploi d'origine carolingienne : il suffit de songer à la forte propension au décor végétal à l'antique dès le temps de Charlemagne, et à son remarquable essor dans des œuvres associées à l'archevêque messin Drogon quelques décennies plus tard. Un autre reliquaire configuré, tout comme le précédent, en « bourse » ou « maisonnette », et d'argent doré sur âme de bois, se trouve depuis l'époque médiévale dans le trésor de la cathédrale de Nin en Dalmatie ; la face antérieure présente un Christ trônant dans une mandorle au-dessus de trois personnages en pied pris dans une arcature triple ; une tradition fort ancienne les identifie aux saints patrons locaux, qui seraient venus du Sud de la Gaule évangéliser la région. Il est par conséquent fort tentant de considérer que l'objet avait été introduit par les Francs lors de leur avancée aux frontières de la principauté croate, vers 800. Mais avec des témoignages de cet ordre, on n'a évidemment affaire qu'à un phénomène d'importation, et non plus d'un infléchissement des tendances artistiques autochtones du milieu pénétré. De toute façon, ces derniers exemples touchant à la production somptuaire, auxquels pourraient s'adjoindre quelques autres encore, s'avèrent bien trop épars pour que l'on puisse en inférer quelque chose de véritablement signifiant.

Si la confrontation avec les milieux extérieurs contemporains semble donc, somme toute, ne suggérer qu'une diffusion assez restreinte de l'art franc du IXe siècle, le bilan s'avère beaucoup plus positif dans une perspective diachronique. Sans entrer ici dans l'évocation détaillée de ce qui relève des phases ultérieures du Moyen Âge, et en synthétisant ce que le cours de l'ouvrage nous a ponctuellement déjà amenés à entrevoir, un ultime retour aux grandes catégories de la production achèvera de nous convaincre de l'ampleur de l'impact. Quant à l'architecture religieuse, nous avons vu que les principaux modes d'articulation des deux pôles de l'édifice dérivaient en droite ligne d'antécédents carolingiens : cela aux temps ottonien et roman, pour les diverses formes de massifs occidentaux aussi bien que pour les systèmes de cryptes et de circulations aux chevets. Se trouvent alors concernés les milieux septentrionaux naturellement (France et territoire de l'actuelle Belgique, monde germanique et aussi Angleterre) ; mais la filiation n'est pas moins vérifiable en Italie où, quant au traitement à deux niveaux de l'extrémité orientale du moins, bien des églises des XIe-XIIe siècles reprennent des partis privilégiés à Rome, surtout, dès l'époque précédente. Et pour revenir en-deçà des Alpes, l'époque gothique devait pérenniser certains des schémas renvoyant sans plus d'équivoque aux temps qui nous ont occupé : ainsi de la prolifération des tours en façade, en croisée et aux bras de transept de grandes cathédrales comme Laon ou Chartres, où se perçoit fort aisément le reflet de la silhouette de Centula. Quant aux complexes palatiaux, et même si les liens formels peuvent de prime abord apparaître moins évidents, l'association d'un bâtiment avec une grande salle d'apparat à une chapelle à

double étage demeurera un trait d'importance capitale, en termes de structures d'ensemble comme d'affirmation d'un pouvoir de droit divin : à cet égard, le palais parisien de la Cité est l'héritier de celui d'Aix.

Au titre de l'iconographie d'autre part, et pour nous attarder un instant encore dans cette même sphère aulique, nous avons pu relever combien l'image du souverain carolingien, dans l'édifice comme dans le livre, avait joué pour la sacralisation du pouvoir. Les empereurs et les rois des siècles suivants ne s'y sont pas trompés, reprenant largement à leur propre compte ces présentations de leur personne dans un voisinage divin. Mais dans le contexte proprement cultuel, plusieurs des grandes orientations carolingiennes ont eu tout autant d'écho : c'est notamment le cas pour la valorisation de la figure mariale ou pour les traductions appuyées de la souffrance du Christ en croix ; et répétons bien, d'ailleurs, que l'apport franc ne doit probablement pas non plus être sous-estimé quant à ces deux thèmes dont la diffusion en Occident s'est souvent vue mise au crédit du monde byzantin post-iconoclaste.

Du point de vue des procédés concrets du langage figuratif, à présent, quelques « relais » choisis suffiront à donner la mesure de prolongements fondamentaux. Pour le principe de séquences narratives en registres superposés, dont les Bibles tourangelles des années 840 offraient les formulations pour ainsi dire canoniques, il n'est que de se tourner vers sa transposition aux fameuses portes de bronze de Saint-Michel de Hildesheim peu après l'an mil puis, pour revenir alors à l'enluminure à la fin du XI^e^ siècle, vers la Bible « du Panthéon » et les autres exemplaires romains de son groupe. En matière d'association de l'image au texte, de plus, n'oublions pas non plus ce que l'enluminure romane doit aux systèmes d'imbrication du sujet et de la lettre qu'à pratiqués le milieu franc, tant avec le végétal qu'avec diverses combinaisons abstraites : c'est bien là, aussi, que l'initiale historiée et l'initiale ornée ont connu leur premier véritable essor.

Un style graphique et pictural, enfin, marqué par le dynamisme et l'expressivité, était appelé à connaître une fortune exceptionnelle : nous disposons là également d'un précieux repère, avec le probable acheminement du psautier d'Utrecht à Canterbury dès la seconde moitié du X^e^ siècle. Pendant toute la période romane, des dessinateurs et des peintres autochtones allaient donc s'en imprégner pour, de manière plus ou moins sensible, en transmettre l'esprit à nombre de remarquables manuscrits insulaires. Le mouvement devait d'ailleurs s'amplifier avec la venue de certaines de ces réalisations – et d'artistes, même – sur le continent ; et, dans le domaine monumental encore, des programmes aussi essentiels que ceux de Saint-Savin-sur-Gartempe et d'autres édifices de l'Ouest de la France en portent également la marque profonde.

Ces divers déploiements vers le futur de l'art d'Occident paraissent bien ériger l'œuvre carolingien en référence majeure. Nous n'oublions pas, pour autant, que l'analyse des réalisations nous a maintes fois conduit à signaler que les acquis de l'Antiquité – chrétienne comme païenne, à l'occasion – ou du premier haut Moyen Âge constituaient eux-mêmes les sources dont nos commanditaires et artistes s'étaient plus qu'abondamment inspirés : à tel point, parfois, qu'il s'avérait fort difficile de préciser en quoi de réelles nouveautés s'étaient vues introduites… Cela revient-il, alors, à une dénégation de l'impact que nous venons de nous appliquer à mettre en valeur ? Pas du tout, dans la mesure où il importe de bien discerner où les hommes des temps ultérieurs ont porté leur regard. Car, à l'exception peut-être du milieu pontifical qui, en parfaite logique, devait toujours privilégier la tradition paléochrétienne au fondement même de ses prétentions à la primauté, les dynastes et hauts dignitaires des États médiévaux « classiques » subissaient bien plus la fascination de l'époque à laquelle s'était affirmé le statut dont ils jouissaient : celui du monarque de droit divin, celui des seigneurs laïcs dans sa mouvance, celui des évêques et abbés à l'appui – et au contrôle – de ses prérogatives. C'est de cette situation que, parfois confusément certes, mais de manière toujours tangible, se voyait créditée la période carolingienne : la figure du restaurateur de l'Empire d'Occident transcendait en effet la simple mémoire d'un glorieux passé, pour atteindre le niveau du mythe dans l'acception la plus absolue et intemporelle du terme. Cela s'imposa au tout premier chef dans le monde germanique évidemment, où Ottoniens, Saliens puis Staufen se considérèrent comme les héritiers directs du bâtisseur d'Aix ; mais cela se manifesta aussi dans le cadre d'autres États : songeons là surtout au royaume capétien, où le prestige d'attaches et de filiations carolingiennes ne manqua pas non plus d'être revendiqué… On conçoit dans ces conditions que, même en relevant d'un processus véritablement induit aux derniers siècles de l'Antiquité, les réalisations carolingiennes ont pu peser d'une manière décisive. Au reste, ne tergiversons point davantage : les plus remarquables d'entre elles déterminent un grand moment d'art, dans le spectre de la culture occidentale ; mais plus encore apparaissent-elles sans doute – et c'est de là qu'elles tirent même l'essentiel de leur force – comme l'art d'un très grand moment de l'Histoire.

Bibliographie générale

Ouvrages de synthèse et colloques de portée générale

H. Atsma (éd.), *La Neustrie. Les pays du Nord de la Loire de 650 à 850. Actes du colloque historique international de Rouen, 1985*, 2 vol., Sigmaringen, 1989.

W. Braunfels et H. Schnitzler (éd.), *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, 4 vol., Düsseldorf, 1965-1967.

W. Braunfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, Munich, 1968.

Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto medioevo occidentale, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXXIX, Spolète, 1992.

M. Durliat, *Des Barbares à l'an mil*, Paris, 1985.

V. H. Elbern (éd.), *Das erste Jahrtausend. Kunst und Kultur im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, 3 vol., Düsseldorf, 1962-1964.

H. Fillitz (dir.), *Das Milltelalter*, I, Berlin, 1969.

J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, *L'Empire carolingien*, Paris, 1968.

C. Heitz, W. Vogler et F. Héber-Suffrin (éd.), *Le rayonnement spirituel et culturel de l'abbaye de Saint-Gall*, Université Paris X-Nanterre, Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, cahier IX, Nanterre-Paris, 2000.

M. Jurković et A. Milošević (éd.), *Carolingian Europe. International Colloquium, Poreč-Split, 2001*, dans *Hortus Artium Medievalium*, 8, Zagreb-Motovun, 2002.

W. Messerer, *Karolingische Kunst*, Cologne, 1973.

Nascità dell'Europa ed Europa carolingia : un'equazione da verificare, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXVIII, Spolète, 1981.

Roma e l'età carolingia. Atti delle giornate di studio, 1976, a cura dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Roma, Rome, 1976.

P. Riché, C. Heitz et F. Héber-Suffrin (éd.), *Autour d'Hildegarde. Actes du colloque de Metz, 1983*, Université Paris X-Nanterre, Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, cahier V, Nanterre, 1987.

P. E. Schramm et F. Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II, 768-1250*, Munich, 1962 (rééd. 1982).

M. Sot av. la collaboration de P. Bazin (éd.), *La mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge*, Université Paris X-Nanterre, Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, cahier VIII, Nanterre-Paris, 2000.

P. Skubiszewski, *L'arte europea dal VI al IX secolo*, Turin, 1985 (L'art du haut Moyen Âge. L'art européen du VI^e^ au IX^e^ siècle, Paris, 1998).

Catalogues des principales expositions

Cataluña en la época carolingia. Arte y cultura antes el Románico (siglos IX y X). Barcelona, 1999-2000, éd. J. Camps, E. Carbonell et M. Pagès, Barcelone, 1999.

Charlemagne. Œuvre, rayonnement et survivances. 10^e^ exposition sous les auspices du Conseil de l'Europe. Aix-la-Chapelle, 1965, Aix-la Chapelle, 1965.

Hrvati i Karolinzi. Rasprave i vrela. Split, 2000, éd. A. Milošević, 2 vol., Split, 2000.

Die Macht des Silbers. Karolingische Schätze im Norden. Frankfurt-Hildesheim, 2005, éd. E. Wamers et M. Brandt, Ratisbonne, 2005.

Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno. Brescia, 2000, Milan-Brescia, 2000, éd. C. Bertelli et G. P. Brogiolo.

Intellectuels et artistes dans l'Europe carolingienne, IX^e^-XI^e^ siècles. Auxerre, 1990, éd. D. Iogna-Prat, G. Lobrichon, J.-Ch. Picard et Chr. Sapin, Auxerre, 1990.

Krönungen. Könige in Aachen-Gesichte und Mythos. Aachen, 2001, éd. M. Kramp, Mayence, 2001.

La Neustrie. Les pays au Nord de la Loire, de Dagobert à Charles le Chauve (VII^e^-IX^e^ siècles). Rouen, 1985, éd. P. Périn et L.-Ch. Feffer, Rouen, 1985.

The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David. Utrecht, 1996, éd. K. van der Horst, W. Noel et W. C. M. Wüstefeld, Utrecht, 1996.

799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III in Paderborn. Paderborn, 1999, éd. Chr. Stiegemann et M. Wemhoff, 3 vol., Mayence, 1999.

Sources textuelles

Liber Pontificalis, éd. L. Duchesne puis C. Vogel, 3 vol., Paris, 1886-1957.

J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingische Kunst*, Vienne, 1892.

Architecture et décor monumental

Corpus della scultura altomedievale, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1959-, Spolète, (sculptures du territoire de l'Italie actuelle).

M. Exner (éd.), *Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung. Lorsch, 1996*, ICOMOS. Hefte des deutschen Nationalkomitees, XXIII, Munich, 1998.

C. Heitz, *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris, 1980.

W. Jacobsen, *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur. Entwicklung und Wandel von Form und Bedeutung im fränkischen Kirchenbau zwischen 751 und 840*, Berlin, 1992.

Le stuc, visage oublié de l'art médiéval. Poitiers, 2004-2005 [catalogue d'exposition], Paris-Poitiers, 2004.

F. Oswald, L. Schaefer, H. R. Sennhauser, *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, 3 vol., Munich, 1966-1971

F. Oswald, W. Jacobsen, H. R. Sennhauser, *Nachtragsband*, Munich, 1991.

M. Ruth, *Frühmittelalterliche Kapitelle und Kämpfer in Deutschland. Typus-Technik-Stil*, 2 vol., Berlin, 1997.

Chr. Sapin, *La Bourgogne préromane. Construction, décor et fonction des édifices religieux*, Paris, 1986.

Orfèvrerie, ivoirerie, glyptique

V. H. Elbern, *Fructus operis. Kunstgeschichtliche Aufsätze aus fünf Jahrzehnten*, Ratisbonne, 1998 (recueil d'études rassemblées par P. Skubiszewski).

Id., Goldschmiedekunst im frühen Mittelalters, Darmstadt, 1988.

D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg, 1978.

Id., « L'orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne », dans *Cahiers archéologiques*, XXIX, 1980, p. 5-26.

A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, 1-2, Berlin, 1914-1918 (rééd. Berlin, 1969-1970).

G. Haseloff, *Email im frühen Mittelalter. Frühchristliche Kunst von den Spätantike bis zu den Karolingern*, Marburg, 1990.

G. A. Kornbluth, *Engraved Gems of the Carolingian Empire*, University Park (Pennsylvania), 1995.

R. Melzak, *The Carolingian Ivory Carvings of the Later Metz Group*, Ann Arbor (Michigan), 1983.

F. Steenbock, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter, von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin, 1965.

Peinture sur parchemin (et science du livre en général)

Chr. Jakobi-Mirwald, *Text-Buchstabe-Bild. Studien zur historisierten Initiale im 8 und 9. Jahrhundert*, Berlin, 1998.

W. Koehler et F. Mütherich, *Die karolingischen Miniaturen*, Berlin, 1930.

F. Mütherich, « Book Illumination at the Court of Louis the Pious », dans P. Goodman et R. Collins, *Charlemagne's Heir. New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)*, Oxford, 1990, p. 593-604.

Id., « Die Erneuerung der Buchmalerei am Hof Karls des Grossen », dans *799. Kunst und Kultur...*, 3, p. 560-609.

F. Mütherich et J. E. Gaehde, *Peinture carolingienne*, Paris, 1977.

E. Palazzo, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge. Des origines au XIII^e^ siècle*, Paris, 1993.

Testo e immagine nell'alto medioevo, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XLI, Spolète, 1994.

Bibliographie par chapitres

1. Le palais

J. Barbier, « Le système palatial franc : genèse et fonctionnement dans le Nord-Ouest du Regnum », dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 148, 1990, p. 245-299.
L. Fenske, J. Jarnut et M. Wemhoff (éd.), *Deutsche Königspfalzen. Beiträge zu ihrer historischen und archäologischen Erforschung, V, Splendor Palatii : neue Forschungen zu Paderborn und anderen Pfalzen der Karolingerzeit*, Göttingen, 2001.
W. Jacobsen, « Die Pfalzkonzeption Karls des Grossen », dans L. E. Sauma-Jeltsch, *Karl der Grosse als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirchen und Städte*, Sigmaringen, 1994, p. 23-48.
Id., « Herrschaftliches Bauen in der Karolingerzeit. Karolingische Pfalzen zwischen germanischer Tradition und Antikenrezeption », dans *799. Kunst und Kultur...*, 3, p. 91-94.
A. Renoux, « Karolingische Pfalzen in Nordfrankreich (751-987) », dans *799. Kunst und Kultur...*, 3, p. 130-137.
Id. (dir.), *Palais médiévaux (France-Belgique). Vingt-cinq ans d'archéologie*, Le Mans, 1994.
P. Riché, « Les représentations du palais dans les sources littéraires du haut Moyen Âge », dans *Francia*, 1977, p. 161-171.

Paderborn

S. Gai, « Die Pfalz Karls des Grossen in Paderborn. Ihre Entwicklung von 777 bis zum Ende des 10 Jahrhunderts », dans *799. Kunst und Kultur...*, 3, p. 183-196.
Id., « Nuovi elementi sull'architettura palatina di età carolingia. Il palazzo di Paderborn in Westfalia tra la fine dell'VIII secolo e l'anno mille », dans M. Jurković et A. Miloševič (éd.), *Carolingian Europe...*, p. 99-107.

Ingelheim

H. Grewe, « Die Königpfalz zu Ingelheim am Rhein », dans *799. Kunst und Kultur...*, 3, p. 142-151.
Id., « La reprise des fouilles archéologiques du palais impérial d'Ingelheim », dans *Charlemagne ou l'éveil de l'Europe. Autun, 1999* [catalogue d'exposition], Autun, 1999, p. 11-17.
Id., « Die Königpfalz zu Ingelheim am Rhein », dans *Deutsche Königspfalzen...*, p. 155-174.

Aix-la-Chapelle

G. Binding *et alii*, « Die Aachener Pfalz Karls des Grossen als archäologisch-baugeschichtliches Problem », dans *Zeischrift für Archäologie des Mittelalters*, 25/26, 1997-1998, p. 63-85.
Id., « Zur Ikonologie der Aachener Pfalzkapelle nach den Schriftquellen », dans D. Bauer *et alii* (éd.), *Mönchtum-Kirche-Herrschaft. 750-1000*, Sigmaringen, 1998, p. 187-211.
W. Braunfels, « Karls der Grossen Bronzewerkstatt », dans W. Braunfels et H. Schnitzler (éd.), *Karl der Grosse*, 3, p. 168-202.
Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris, 1996, *passim*.
C. Heitz, *L'architecture religieuse...*, p. 64-79.
U. Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters*, 2e éd., Munich, 1994, p. 21-24 et p. 131.
M. Untermann, « Opere mirabili constructa. Die Aachener Residenz Karls des Grossen », dans *799. Kunst und Kultur...*, 3, p. 152-164.

Latran

H. Belting, « Die beiden Palastaulen Leos III im Lateran und die Entstehung einer päpstlichen Programm », dans *Frühmittelalterliche Studien*, 12, 1978, p. 58-83.
J.-P. Caillet, « Les grands programmes pontificaux et la mémoire de la Rome paléochrétienne », dans M. Sot av. la collab. de P. Bazin (éd.), *La mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge*, Université Paris X-Nanterre, Centre derecherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, cahier VIII, Nanterre-Paris, 2000, p. 105-128.
P. Liverani, « Dalle aedes Laterani al Patriarchio Lateranense », dans *Rivista di archeologia cristiana*, LXXV, 1999, p. 521-549.
M. Luchterhandt, « Päpstlicher Palastbau und höfisches Zeremoniell unter Leo III », dans *799. Kunst und Kultur...*, 3, p. 109-123.
U. Nilgen, notice sur la mosaïque absidale du *triclinium* de Léon III, *ibid.*, 2, p. 636-637, IX 22.

Doué-la-Fontaine

M. de Boüard, « De l'aula au donjon. Les fouilles de la motte de La Chapelle à Doué-la-Fontaine (Xe-XIe siècle) », dans *Archéologie médiévale*, VI, 1976, p. 247-286.
A. Renoux, notice dans A. Renoux (dir.), *Palais médiévaux...*, p. 44-45.

Mayenne

R. Early, « Le château de Mayenne : les témoins archéologiques de l'évolution d'un centre de pouvoir entre le Xe et le XIe siècle », dans *Château-Gaillard*, 20, 2002, p. 247-262.

Germigny-des-Prés

X. Barral I Altet, notice dans M. Blanchard-Lemée, *Recueil général des mosaïques de la Gaule, II. Lyonnaise, 4*, Paris, 1991, p. 127-132.
P. Bloch, « Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés. Karl der Grosse und der alte Bund », dans W. Braunfels et H. Schnitzler (éd.), *Karl der Grosse*, 3, p. 243-261.
A. Freeman et P. Meyvaert, « The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés », dans *Gesta*, XL/2, 2001, p. 281-298.
C. Heitz, *L'architecture religieuse...*, p. 82-85.
Chr. Sapin et F. Héber-Suffrin, « L'oratoire de Germigny-des-Prés », dans *Lumières de l'an mil en Orléanais. Autour du millénaire d'Abbon de Fleury. Orléans 2004*, [catalogue d'exposition], Orléans-Turnhout, 2004, p. 120-126.
A.-O. Poilpré, « Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés : l'authentique et le restauré », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 41, 1998, p. 281-298.
M. Vieillard-Troiekouroff, « Nouvelles études sur les mosaïques de Germigny-des-Prés », dans *Cahiers archéologiques*, 17, 1967, p. 103-112.

Petegem

D. Caillebaud et L. Milis, « Le castrum de Petegem et le système défensif le long de l'Escaut au haut Moyen Âge », dans *Château-Gaillard*, 9-10, 1982, p. 71-82
D. Caillebaud, notice dans A. Renoux (dir.), *Palais médiévaux...* p. 106-107.

Compiègne

J. Barbier et M. Petitjean, notice dans A. Renoux (dir.), *Palais médiévaux...*, p. 37-40.

2. Le sanctuaire

Le panorama actuel des chantiers

La plupart des édifices de l'Empire carolingien dans son extension maximale sont mentionnés dans C. Heitz, *L'architecture religieuse...* ; pour ceux des actuels territoires de l'Allemagne, de la Belgique et de la Suisse (ainsi que de l'Est de la France), on se reportera aux notices rassemblées par F. Oswald, L. Schaefer, H. R. Sennhauser dans *Vorromanische Kirchenbauten...*, et à celles de F. Oswald, W. Jacobsen et H. R. Sennhauser dans *Nachtragband...* ; voir aussi, pour de nombreux monuments dans le cadre d'aires plus resserrées, W. Jacobsen, *Der Klosterplan von St. Gallen...* et Chr. Sapin, *La Bourgogne préromane...*

Pour compléments relatifs à certains milieux ou sites :

Cl. Amado et X. Barral I Altet (dir.), *Saint-Guilhem-le-Désert dans l'Europe du haut Moyen Âge. Actes de la table ronde de 1998*, Montpellier, 2000
S. Balcon et W. Berry, « Le massif occidental de la cathédrale de Reims », dans Chr. Sapin (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IVe et le XIIe siècle. Actes du colloque d'Auxerre, 1999*, Paris, 2000, p. 108-126.
X. Barral I Altet, *Belgique romane*, La Pierre-qui-vire, 1989, p. 159-166 (pour Lobbes).
H. Bernard, « Saint-Riquier. Fouilles et découvertes récentes », dans Chr. Sapin (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil...*, p. 88-107.
C. Bertelli, « Sant'Ambrogio da Angilberto II a Gotofredo », dans C. Bertelli (éd.), *Il millenio ambrosiano*, vol. 2, *La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milan, 1988, p. 16-81.
B. Boissavit-Camus, F. Héber-Suffrin, D. Prigent, Chr. Sapin *et alii*, « Archéologie et restauration des monuments. Instaurer de véritables études archéologiques préalables », dans *Bulletin monumental*, 161, 2003, p. 215-216 et p. 221 (pour Saint-Philbert de Grandlieu).
Ch. Bonnet, « Les églises en bois du haut Moyen Âge d'après les recherches archéologiques », *13e Supplément de la Revue archéologique du Centre de la France*, Tours, 1997.
P. Chevalier, I. Matejčić, J.-P. Caillet et M. Jurković, « Sveta Marija Velika (Velika Gospa) près de Bale (Istrie) : cinquième campagne de fouilles (1999) », dans *Hortus Artium Medievalium*, 6, 2000,
p. 183-188.
W. Dorigo, « L'architettura della basilica patriarcale di Aquileia », dans *Storia e arte del Patriarcato di Aquileia* [*Antichità Altoadratiche*, XXXVIII], Udine, 1992, p. 191-213.
M. Duchein, « La basilique du Sauveur à l'abbaye Saint-Martial de Limoges », dans *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1951, p. 284-311.
R. Favreau *et alii*, *Saint-Savin. L'abbaye et ses*

peintures murales, Poitiers, 1999.
R. Favreau et M.-Th. Camus, *Charroux*, Poitiers, 1989.
M. L. Gatti Perer (éd.), *La basilica di S. Ambrogio : il tempio interrotto*, Milan, 1995.
N. Gauthier, « Les premières cathédrales de Cologne. Bilan de quarante-cinq années de fouilles », dans F. Baratte, J.-P. Caillet et C. Metzger (éd.), *Orbis romanus christianusque. Travaux sur l'Antiquité tardive rassemblés autour des recherches de Noël Duval*, Paris, 1995, p. 99-128.
C. Heitz, « Architecture et monuments de Neustrie », dans P. Périn et L.-Ch. Feffer (éd.), *La Neustrie...*, p. 187-208.
Id., « La cathédrale de Cologne de l'époque paléochrétienne à l'époque carolingienne », dans *Cahiers archéologiques*, 39, 1991, p. 63-78.
Insula Ansperti. Il complesso monumentale di S. Satiro, Milan, 1992.
W. Jacobsen, « Die Abteikirche von Saint-Denis als kunsgeschichtliches Problem », dans H. Atsma (éd.), *La Neustrie...*, p. 151-185.
Id., « Die Lombardei und die karolingische Architektur », dans *XI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo. Milano, 1987*, Spolète, 1989, p. 429-440.
Id., « Nouvelles recherches sur le plan de Saint-Gall », dans C. Heitz, W. Vogler et F. Héber-Suffrin (éd.), *Le rayonnement spirituel...*, p. 11-35.
W. Jacobsen et M. Wyss, « Saint-Denis : essai sur la genèse du massif occidental », dans Chr. Sapin (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil...*, p. 76-87.
R. Krautheimer, *Rome, Profile of a City, 312-1308*, 2e éd., Princeton, 1983.
C. H. Kneepkens, « À propos des débuts de l'histoire de l'église funéraire Sainte-Radegonde de Poitiers », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 19, 1986, p. 334-338.
Les premiers monuments chrétiens de la France, tome 3, *Ouest, Nord et Est*, Paris, 1998, p. 151-158 (notice de P. Périn pour le groupe épiscopal de Paris).
Th. Ludwig, O. Müller, I. Widra-Spiess, *Die Einhards-Basilika in Steinbach bei Michelstadt im Odenwald*, 2 vol., Mayence, 1996.
S. Lusuardi Siena (dir.), « Le tracce materiali del Cristianesimo dal tardo antico al Mille », dans *Il Veneto nel Medioevo. Dalla « Venetia » alla Marca Veronese*, Vérone, 1989, p. 87-328.
M. Magni, « La chiesa di S. Salvatore a Montecchia di Crosara », dans *Roma e l'età carolingia...*, p. 115-128.
T. Marasović, « L'architecture préromane », dans I. Supičić (dir.), *Trésors de la Croatie ancienne, des origines à la fin du XIIe siècle*, Paris, 1999, p. 445-472.
I. Matejčić, « O izvornom izgledu, stilu i dataciju bišve župne crkve Sv. Marije u Balama », dans *Petriciolijev Zbornik II [Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 36]*, Split, 1996, p. 133-139 (avec résumé en italien, « Sull'aspetto originario, lo stile e la datazione della ex-chiesa parrochiale di S. Maria a Bale », p. 150-151).
P. Piva, *La cattedrale doppia. Una tipologia architettonica e liturgique del Medioevo*, Bologne, 1990.
Id., « Sesto al Reghena. Una chiesa e un'abbazia nella storia dell'architettura medioevale », dans G. C. Menis et A. Tilatti (éd.), *L'abbazia di Santa Maria di Sesto fra archeologia e storia*, Fiume Veneto (Pordenone), 1999, p. 223-324 (p. 289-292 pour l'église haut médiévale).
O. Poisson, « Sant Miquel de Cuixà », dans *Cataluña en la época carolingia...*, p. 232-235.
P. Ponsich, « Saint-Michel de Cuxa du IXe au XIIe siècle, aperçu historique », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1, 1970, p. 9-26.
Chr. Sapin, « Archéologie de l'architecture carolingienne en France. État de la question », dans M. Jurković et A. Milošević (éd.), *Carolingian Europe...*, p. 57-70.
Id., *Archéologie et architecture d'un site monastique. Dix ans de recherche à Saint-Germain d'Auxerre*, Paris-Auxerre, 2000.
Id., « Saint-Pierre de Flavigny et ses cryptes », dans *Congrès archéologique de France, 144e session, Auxois-Châtillonnais, 1986*, Paris, 1989, p. 97-109.
H. R. Sennhauser, « Cathédrales et abbatiales carolingiennes en Suisse », dans M. Jurković et A. Milošević (éd.), *Carolingian Europe...*, p. 33-48.
Id., « St. Gallen : zum Verhältnis von Klosterplan und Gozbertbau », *ibid.*, p. 49-55.
Id., *Frühe Kirchen im östlichen Alpengebiet von der Spätantike bis in ottonische Zeit*, 2 vol., Munich, 2003.
L. Villa, « Cultura architettonica e rinnovamento dei nuclei episcopali in Friuli nell'età di Paolino : aspetti archeologici e monumentali », dans *Il Friuli e l'Istria al tempo di San Paolino d'Aquileia [Antichità Altoadriatiche, LV]*, Udine, 2003, p. 57-114.
B. Ward-Perkins, *From Classical Antiquity to the Middle Ages. Urban Public Building in Northern and Central Italy, AD 300-850*, Oxford, 1984.
M. Wemhoff, « Zum Stand der archäologischen Erforschung der Baugestalt Westfälischer Damenstifte », dans M. Jurković et A. Milošević (éd.), *Carolingian Europe...*, p. 119-124.

Les formes de l'église, leurs origines et leurs fonctions

Matériaux et techniques

G. De Angelis d'Ossat, « Tecniche edilizie in pietra e laterizio », dans *Artigianato e tecnica nella società dell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XVIII, Spolète, 1971, p. 545-557.
W. Haas, « Holz und Architektur », dans *L'ambiente vegetale nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXXVII, Spolète, 1990, p 261-279. *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XLVI, Spolète, 1999.
J. B. Ward-Perkins, « Quarries and Stoneworking in the Early Middle Ages : the Heritage of the Ancient World », dans *Artigianato e tecnica...*, p. 525-544.

Les chevets : tripartition, articulation avec un transept, association à des cryptes, allongement du chœur

M. Angelini, M. V. De Bellis, E. De Minicis, P. Robino, N. Scarpignato et M. R. Valazzi, « L'uso e la diffusione delle cripte nell'Europa carolingia », dans *Roma e l'età carolingia...*, p. 319-323.
D. De Bernardi Ferrero, « Cripte presbiteriali e cripte carolingie », dans *Roma e l'età carolingia...*, p. 325-330.
Chr. Sapin, « Archéologie des cryptes du haut Moyen Âge en France », dans *Hortus Artium Medievalium*, 9, 2003, p. 303-314.
Id., « L'origine des rotondes mariales des IXe-XIe siècles et le cas de Saint-Germain d'Auxerre », dans D. Iogna-Prat, E. Palazzo et D. Russo (éd.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, p. 295-312.

L'extrémité occidentale : massifs et contre-absides

J.-P. Caillet, « Le massif occidental en Neustrie : le point sur les caractères et la mesure des apports carolingiens », dans M. Jurković et A. Milošević (éd.), *Carolingian Europe...*, p. 71-82.
U. Lobbedey, « Der Beitrag von Corvey zur Geschichte der Westbauten und Westwerke », *ibid.*, p. 83-98.
Id., « Les Westwerke de l'époque ottonienne en Allemagne du Nord », dans Chr. Sapin (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil...*, p. 67-75.
Chr. Sapin (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IVe et le XIIe siècle. Actes du colloque d'Auxerre, 1999*, Paris, 2000.

L'interprétation fonctionnelle et ses limites

G. Bandmann, « Früh- und hochmittelalterliche Altaranordnung als Darstellung », dans V. H. Elbern (éd.), *Das erste Jahrtausend...*, vol. 1, p. 371-411.
C. Heitz, « Eucharistie, synaxe et espace liturgique », dans *Segni e riti nella chiesa altomedievale occidentale*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXXIII, Spolète, 1987, p. 609-630.
Id., « More romano. Problèmes d'architecture et de liturgie carolingiennes », dans *Roma e l'età carolingia...*, p. 27-37.
Id., *Recherche sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963.
Id., « Réflexions sur le plan de Saint-Gall et son église abbatiale : versus ad Orientem ? », dans F. Baratte, J.-P. Caillet et C. Metzger (éd.), *Orbis romanus christianusque...*, p. 297-310.
J.-P. Caillet, « Reliques et architecture religieuse aux époques carolingienne et romane », dans E. Bozoky et A.-M. Helvétius (éd.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de Boulogne-sur-mer, 1997*, Turnhout, 1999, p. 169-197.
F. Kohlschein et P. Wünsche (éd.), *Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, Münster, 1998.
F. Möbius, *Buticum in Centula. Mit eine Einführung in die Bedeutung der mittelalterlichen Architektur*, Berlin, 1985.
Id., *Westwerkstudien*, Iéna, 1968.
E. Palazzo, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, 2000, p. 139-149 (pour liturgie etarchitecture).
D. von Schönfeld de Reyes, *Westwerkprobleme. Zur Bedeutung der Westwerke in der kunsthistorischen Forschung*, Weimar, 1999.

Les prétendus nouveaux « modèles »

C. Heitz, « Symbolisme et architecture. Les nombres et l'architecture religieuse du haut Moyen Âge », dans *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro italianodi studi sull'alto medioevo, XXIII, Spolète, 1976, p. 387-420.
W. Jacobsen, *Der Klosterplan von St. Gallen...*
Id., « Nouvelles recherches sur le plan de Saint-Gall », dans C. Heitz, W. Vogler et F. Héber-Suffrin (éd.), *Le rayonnement spirituel...*, p. 11-35.

De l'unité cultuelle au complexe : structuration et genèse des ensembles claustraux

J.-P. Caillet, « Atrium, péristyle et cloître : des réalités si diverses ? », dans P. K. Klein (éd.), *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Ratisbonne, 2004, p. 57-65.
W. Jacobsen, « Die Anfänge des abendländischen Kreuzgang », *ibid.*, p. 37-56.

R. Legler, « Der abendländische Klosterkreuzgang-Erfindung oder Tradition ? », *ibid.*, p. 66-79.
J. Le Maho, « Le monastère de Jumièges (France) aux temps mérovingiens (VII^e-VIII^e siècles) : les témoignages des textes et de l'archéologie », dans *Hortus Artium Medievalium*, 9, 2003, p. 315-322.
N. Manoury, « Les bâtiments conventuels de l'abbaye de Jumièges (VII^e-XVIII^e siècles) », dans *Archéologie médiévale*, 26, 1996, p. 78-82.

Devenir de l'architecture religieuse carolingienne

J.-P. Caillet, « Le mythe du renouveau architectural roman », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 43, 2000, p. 341-469.
M. Untermann, « Karolingische Architektur als Vorbild », dans *799. Kunst und Kultur...*, 3, p. 165-173.

Le décor monumental

La plastique : chapiteaux et bases, reliefs muraux, dispositifs liturgiques, monuments funéraires

On se reportera essentiellement aux publications mentionnées dans la partie « Architecture et décor monumental » (*Corpus della scultura...* – particulièrement *Le diocesi di Aquileia e di Grado*, vol. X, 1982, par A. Tagliaferri –, *Le stuc...*, M. Ruth, Chr. Sapin), ainsi qu'aux travaux de V. H. Elbern cités dans la partie " Orfèvrerie, ivoirerie, glyptique ", quant aux œuvres d'orfèvrerie constituant des dispositifs liturgiques fixes et de grand format.

Pour compléments relatifs à certains milieux ou monuments, ou à certains modes d'ornementation :

D. Alibert, « Note sur le Crucifix de Saint-Pierre de Rome », dans *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, n° 99/1, 1993, p. 319-342.
C. Bertelli, « Sant'Ambrogio da Angilberto II a Gotofredo », dans C. Bertelli (éd.), *Il millenio ambrosiano*, vol. 2, *La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milan, 1988, p. 16-81.
G. Cortesi, *Classe paleocristiana e paleobizantina*, Ravenne, 1980, p. 65-66 (pour le ciborium de Saint-Eleucade).
C. Gabersek, « Nuove testimonianze della scultura altomedievale in Friuli », dans *Aquileia e la Venezia nell'alto medioevo, [Antichità Altoadratiche, XXXII]*, Udine, 1988, p. 427-440.
Il futuro..., p. 493-494, no 468 (notice de P. F. Panazza sur les Vierges en stuc de Brescia).
M. Jurković, « Il ciborio di Novigrad (Cittanova d'Istria) », dans *Hortus Artium Medievalium*, 1, 1995, p. 141-149.
Id., « Le maître des chapiteaux de Bale », dans M. Jurković et A. Milošević (éd.), *Carolingian Europe...*, p. 349-360.
Le trésor de Saint-Denis. Paris, musée du Louvre, 1991 [catalogue d'exposition], Paris, 1991, p. 49-50 (pour mention par D. Gaborit-Chopin de l'autel d'or de Saint-Denis).
Les premiers monuments chrétiens de la France, tome 3, *Ouest, Nord et Est*, Paris, 1998, p. 256-258 (notice de C. Heitz, X. Delestre et N. Duval sur le chancel de Saint-Pierre-aux-Nonnains à Metz).
S. Lusuardi Siena et P. Piva, « Da Pemmone a Paolino d'Aquileia : appunti sulla scultura in Friuli tra VIII e IX secolo », dans M. Jurković et A. Milošević (éd.), *Carolingian Europe...*, p. 295-323.
I. Petricioli, « La sculpture entre le VIII^e et le XI^e siècle », dans I. Supičić (dir.), *Trésors de la Croatie ancienne, des origines à la fin du XII^e siècle*, Paris, 1999, p. 475-491.
S. Tavano, « L'arte nel territorio di Aquileia al tempo di Paolino », dans *Il Friuli e l'Istria al tempo di San Paolino d'Aquileia [Antichità Altoadriatiche, LV]*, Udine, 2003, p.27-56.
J. Trilling, « Medieval Interlace Ornament. The Making of a Cross-Cultural Idiom », dans *Arte medievale*, II serie, IX-2, 1995, p. 59-86.
M. Vieillard-Troiekouroff, « La sculpture en Neustrie », dans H. Atsma (éd.), *La Neustrie...*, p. 225-257.
J. Wirth, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, 2004, p. 221-235 (pour les problèmes relatifs à la statuaire carolingienne).
799. Kunst und Kultur..., p. 575-576, VIII 57 (notices d'U. Lobbedey sur des chapiteaux de Corvey), et p. 577-578, VIII 58 (notice de H. Claussen sur les stucs de Corvey).

Mosaïque et peinture

On se reportera d'abord à l'ouvrage de M. Exner (monographies sur les peintures de plusieurs édifices de première importance) mentionné dans la partie « Architecture et décor monumental ».

Pour compléments relatifs à certains milieux ou monuments :

C. Bertelli, « La pittura medievale in Trentino-Alto Adige », dans C. Bertelli (dir.), *La pittura in Italia. L'alto medioevo*, Milan, 1994, p. 90-104.
Id., « La pittura medievale a Roma e nel Lazio », *ibid.*, p. 206-242.
Id., « Percorso tra le testimonianze figurative più antiche : dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'Oro al pulpito della basilica », dans M. L. Gatti Perer (éd.), *La basilica...*, 2, p. 356-364.
J.-P. Caillet, « Les grands programmes pontificaux et la mémoire de la Rome paléochrétienne », dans M. Sot av. la collab. de P. Bazin (éd.), *La mémoire de l'Antiquité...*
H. Claussen, « Odysseus und das grausige Meer dieser Welt. Zur Tradition der karolingischen Wandmalerei in Corvey », dans H. Keller et N. Staubach (éd.), *Iconologia Sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck*, Berlin-New York, 1994, p. 341-382.
R. Cramp, « Window Glass from the Monastic Site of Jarrow », dans *Journal of Glass Studies*, 17, 1975, p. 88-96.
G. Curzi, « La decorazione musiva della basilica dei SS. Nereo e Achilleo in Roma : materiali ed ipotesi », dans *Arte medievale*, II serie, VII-2, 1993, p. 21-45.
C. Davis-Weyer, « Das Apsismosaik Leos III. In S. Susanna. Rekonstruktion und Datierung », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 28, 1965, p. 177-194.
Id., « Die ältesten Darstellungen der Hadesfahrt Christi, das Evangelium Nikodem und ein Mosaik der Zenokapelle », dans *Roma e l'età carolingia...*, p. 163-174.
M. Exner et J. Goll, *Müstair. Katalog der mittelalterlichen Wandmalereien*, Ratisbonne, 2005.
D. Giunta, « I mosaici dell'arco absidale della basilica dei SS. Nereo e Achilleo e l'eresia adozionista del secolo VIII », dans *Roma e l'età carolingia...*, p. 195-200.
L. Grodecki, *Le vitrail roman*, Fribourg, 1977 (2^e éd. 1983), p. 40-48 (*Les origines en Occident. Les textes. Les vestiges. Les époques carolingienne et ottonienne*).
Il futuro..., p. 328, n° 323 (notice de C. Bertelli sur les peintures du transept de Sainte-Praxède à Rome).
J. Lafontaine-Dosogne, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles-Rome, 1959.
G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, 1, *Secoli IV-X*, éd. revue par M. Andaloro, Rome, 1987.
U. Nilgen, « Die Bilder über dem Altar : Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie », dans N. Bock, S. de Blaauw, Chr. L. Frommel et H. Kessler (éd.), *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, 1997*, Munich, 2000, p. 75-89.
Id., « Die römische Apsisprogramme der karolingische Epoche. Päpstliche Repräsentation und Liturgie », dans *799. Kunst und Kultur...*, 3, p. 542-549.
J. Osborne, *Early Medieval Painting in the Lower Church of S. Clemente in Rome*, New York-Londres, 1984.
E. Rüber, *Sankt Benedikt in Mals*, Bozen/Bolzano, 1992.
Chr. Sapin (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Âge, IX^e-XIV^e siècles. Dix ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre et à la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre*, Paris-Auxerre, 1999.
The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture, 600-900. Londres, British Museum, 1991 [catalogue d'exposition], Londres, 1991, p. 138-139, n° 105 A (notice de S. Mills et L. Webster sur le vitrail de Jarrow).
R. Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonologie*, Münster, 1990.
Id., *Die Mosaiken der Kirche S. Prassede in Rom, Zaberns Bilbände zur Archäologie*, 5, Mayence, 1992.
Cl. Zaccagnini, « Nuove osservazioni sugli affreschi altomedievali della chiesa romana di S. Prassede », dans *Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte*, 54 (III serie, XXII), 1999, p. 83-114.
799. Kunst und Kultur..., 2, p. 583-585, VIII 61 (notice de H. Claussen sur les peintures de Corvey), p. 638-640, IX 23-24 (notices d'U. Nilgen sur les mosaïques des Saints-Nérée-et Achille et de Sainte-Suzanne à Rome), p. 640-644, IX 25-27 (notices de M. Raspe sur les mosaïques de la chapelle Saint-Zénon de Sainte-Praxède à Rome, et sur la mosaïque absidale de Saint-Ambroise à Milan).

La légitimité de l'image religieuse

A. Angenendt, « Der römische und gallisch-fränkische Anti-Ikonoklasmus », dans *Frühmittelalterliche Studien*, 35, 2001, p. 201-225.
A. Boureau, « Les théologiens carolingiens devant les images religieuses. La conjoncture de 825 », dans F. Boespflug et N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses. Actes du colloque international de Paris, Collège de France*, 1986, Paris, 1987, p. 247-262.
B. Brenk, « Schriftlichkeit und Bildlichkeit in der Hofschule Karls der Grosse », dans *Testo e immagine...*, p. 631-682.
Y. Christe, « L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm 1, 20 du IX^e au XII^e siècle en Occident », dans F. Boespflug et N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987...*, p. 303-311.

A. Freeman, « Scripture and Image in the Libri Carolini », dans *Testo e immagine…*, p. 163-188.
C. Heitz, « L'image du Christ en Occident entre 780 et 810. Une éclipse ? », dans F. Boespflug et N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987…*, p. 229-246.
H. L. Kessler, « Facies Bibliothecae Revelata : Carolingian Art as a Spiritual Seeing », dans *Testo e immagine…*, p. 533-584.
E. Lanne, « Rome et Nicée II », dans F. Boespflug et N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987…*, p. 219-228.
M. McCormick, « Textes, images et iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident », dans *Testo e immagine…*, p. 95-158.
J.-Cl. Schmitt, « L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe siècle au XIIIe siècle », dans F. Boespflug et N. Lossky (éd.), *Nicée II, 787-1987…*, p. 271-301.

3. Le trésor

J.-P. Caillet, « Héritage antique et innovations dans les trésors d'église du haut Moyen Âge », dans *Hortus Artium Medievalium*, 1, 1995, p. 46-56.
J.-P. Caillet av. la collab. de P. Bazin (éd.), *Les trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, Université Paris X-Nanterre, Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, cahier VII, Nanterre-Paris, 1996.
D. Gaborit-Chopin, « Les trésors de Neustrie du VIIe au IXe siècle d'après les sources écrites : orfèvrerie et sculpture sur ivoire », dans H. Atsma (éd.), *La Neustrie…*, 2, p. 259-293.
Le trésor de Saint-Denis. Paris, musée du Louvre, 1991 [catalogue d'exposition], Paris, 1991.
E. Palazzo, « Les livres dans les trésors du Moyen Âge. Contribution à l'histoire de la memoria médiévale », dans J.-P. Caillet av. la collab. de P. Bazin (éd.), *Les trésors…*, p. 137-160.
P. Riché, « Les aristocrates carolingiens, collectionneurs d'objets d'art (VIIIe-Xe siècles) », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXII, 1992, p. 83-87.
Id., « Trésors et collections d'aristocrates laïcs carolingiens », dans *Cahiers archéologiques*, XXII, 1972, p. 39-46.
A. von Euw, « Liturgische Handschriften, Gewänder und Geräte », dans A. Legner (éd.), *Ornamenta ecclesiae. Köln, 1985* [catalogue d'exposition], Cologne, 1985, 1, p. 385-414.

Les pourvoyeurs

Indépendamment de ce qui est évoqué à ce sujet dans les publications réunies dans la rubrique précédente, on se reportera en particulier à :

V. H. Elbern, « Auftraggeber und Künstler in der Goldschmiedekunst des frühen Mittelalters », dans *Committenti e produzione…*, p. 855-881.
H. L. Kessler, « A Lay Abbot as Patron : Count Vivian and the First Bible of Charles the Bald », *ibid.*, p. 647-679.
R. McKitterick, « Royal Patronage of Culture in the Frankish Kingdom under the Carolingians : Motives and Consequences », *ibid.*, p. 129.

Les réalisateurs

On se reportera de nouveau aux publications réunies en II, 3 (Le trésor). Pour certains aspects essentiels, voir notamment :

J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven-Londres, 1992, p. 72-94 (*The Early Middle Ages*).
B. Bänsch, « Technische Literatur », dans A. Legner (éd.), *Ornamenta ecclesiae. Köln, 1985* [catalogue d'exposition], Cologne, 1985, 1, p. 348-351.
J.-P. Caillet, « Metz et le travail de l'ivoire vers l'an mil », dans D. Iogna-Prat et J.-Ch. Picard (éd.), *Religion et culture autour de l'an mil. Royaume capétien et Lotharingie. Actes du colloque Hugues Capet, 987-1987, Auxerre-Metz, 1987*, Paris, 1990, p. 315-337.
J. Duft et R. Schnyder, *Die Elfenbeineinbände Stiftsbibliothek St. Gallen*, Beuron, 1984, p. 13-28 (pour la personnalité et l'œuvre de Tuotilo, d'après les sources).
H. Roth, *Kunst und Kunsthandwerk im frühen Mittelalter. Archäologische Zeugnisse von Childerich I bis zu Karl dem Grossen*, Stuttgart, 1986.
A. L. Vandersall, « The Relationship of Sculptors and Painters in the Court of Charles the Bald », dans *Gesta*, 15, 1976, p. 201-210.

Les œuvres

La parure et le service de l'autel

V. H. Elbern, « Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter », dans *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XVII, 1963, p. 1-75 (*Die Formentwicklung*), p. 117-188 (*Ikonographie und Symbolik*).
Id., *Goldschmiedekunst…*, p. 79-82 (ciborium d'Arnulf et objets associés).
E. Frutieaux, « Une pièce d'orfèvrerie oubliée d'origine prénormande : le calice de Grimfridus », dans *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Orne*, CXVII/1-2, 1998, p. 23-33.
D. Gaborit-Chopin, *Musée du Louvre, Département des Objets d'art. Ivoires médiévaux, Ve-XVe siècles*, Paris, 2003, p. 148-149, n° 39 (peigne avec Samson ou David).
Id., « Le flabellum de Tournus : son origine et sa place dans l'art carolingien », dans *Saint-Philibert de Tournus. Histoire-Archéologie-Art. Actes du colloque du Centre international d'études romanes, Tournus, 1994*, Tournus, 1995, p. 585-612.
A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen…*, 1, n° 92 (peigne « de saint Héribert »), n° 152 (calice « de saint Lebuin »), n° 155 (flabellum de Tournus).
P. Périn et L.-Ch. Feffer (éd.) *La Neustrie…*, p. 124, n° 21 (notice de M. Vieillard-Troiekouroff sur le moule à patène d'Orléans) et n° 22 (notice de Ph. Velay sur le calice de Grimfrid).
A. Legner (éd.), *Ornamenta ecclesiae. Köln, 1985* [catalogue d'exposition], Cologne, 1985, 2, p. 324-326, E 92 (notice d'A. Legner sur le peigne « de saint Héribert »).
Le trésor de Saint-Denis…, p. 48-49 (mention par D. Gaborit-Chopin de la croix de Charles le Chauve), p. 92-98, n° 13 (notice de D. Gaborit-Chopin sur l'escrain de Charlemagne).
R. Melzak, *The Carolingian Ivory…*, p. 50-51, n° 7 (peigne « de saint Héribert »).
D. Thurre, « L'aiguière de Charlemagne au trésor de l'abbaye de Saint-Maurice : de l'art à l'idée de pouvoir, dossier critique », dans *Vallesia*, L, 1995, p. 197-316.
Id., « Les trésors ecclésiastiques du haut Moyen Âge et leur constitution. Éclairage à travers deux exemples helvétiques : Saint-Maurice d'Agaune et Sion », dans J.-P. Caillet av. la collab. de P. Bazin (éd.), *Les trésors…*, p. 54-63 (aiguière « de Charlemagne »).
799. Kunst und Kultur…, 2, p. 794-795, XI 9 (notice d'E. Wamers sur le calice de Grimfrid), p. 797-800, XI 12 (notice de Th. Jülich sur la croix « des Ardennes »).

Les reliquaires

H. Buschhausen, *Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare*, Vienne, 1971.
J.-P. Caillet, *L'Antiquité classique, le haut Moyen Âge et Byzance au musée de Cluny*, Paris, 1985, p. 227-228, n° 162 (reliquaire-bourse).
Id., « Les grands programmes pontificaux et la mémoire de la Rome paléochrétienne », dans M. Sot av. la collab. de P. Bazin (éd.), *La mémoire de l'Antiquité…* (reliquaires de Pascal Ier).
B. de Montesquiou-Fezensac, « L'arc de triomphe d'Éginhard », dans *Cahiers archéologiques*, IV, 1949, p. 79-103.
Id., « Le talisman de Charlemagne », dans *Arts de France*, 2, 1962, p. 66-76.
Der Quedlinburger Schatz wieder vereint. Berlin, 1992 [catalogue d'exposition], Berlin, 1992, p. 56-57, n° 5 (notice de D. Kötzsche sur le coffret de Quedlinburg).
Die Macht des Silbers…, p. 101-103 (notice de M. Brandt sur le reliquaire d'Ellwangen).
V. H. Elbern, « Das Engerer Bursenreliquiar und die Zierkunst des frühen Mittelalters », dans *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, X, 1971, p. 41-102, XIII, 1974, p. 7-96.
Id., « Einhard und die karolingische Goldschmiedekunst », dans H. Schefers (éd.), *Einhard. Studien zu Leben und Werk*, Darmstadt, 1997, p. 155-178.
H. Fillitz, *Die Schatzkammer in Wien*, Vienne, 1986, p. 170, n° 6 (reliquaire-bourse « de saint Étienne »).
D. Gaborit-Chopin, *Ivoires…*, p. 54 et p. 187, n° 60 (reliquaire à colonnettes d'ivoire d'Éginhard).
Id., *Musée du Louvre…*, p. 150-155, n° 40 (coffret du Louvre).
C. Heitz, *L'architecture religieuse…*, p. 201-204 (pour la représentation du mobilier liturgique sur les ivoires du Sacramentaire de Drogon).
R. Melzak, *The Carolingian Ivory…*, p. 43-45, n° 4 (coffret de Brunswick), p. 75-77, n° 24 (coffret du Louvre).
H. Roth et E. Wamers (éd.), *Hessen im Frühmittelalter. Archäologie und Kunst*, Sigmaringen, 1984, p. 324-325, n° 217 (notice de D. von Reitzenstein sur le reliquaire à colonnettes d'ivoire d'Éginhard).
J. Taralon, « Note technique sur le talisman de Charlemagne », dans *Les monuments historiques de la France*, n.s. XII, 1966, p. 24-43.
E. Thuno, *Image and Relics. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Rome, 2002 (reliquaires de Pascal Ier).
D. Thurre, « Le reliquaire d'Altheus, évêque de Sion et abbé de Saint-Maurice », dans *Helvetia archeologica*, 95/96, 1993, p. 126-176.
Id., « Les trésors ecclésiastiques du haut Moyen Âge et leur constitution. Éclairage à travers deux exemples helvétiques : Saint-Maurice d'Agaune et Sion », dans J.-P. Caillet av. la collab. de P. Bazin (éd.), *Les trésors…*, p. 66-69.
799. Kunst und Kultur…, 2, p. 650-654, IX 33-35 (notices d'E. Thuno sur les reliquaires de Pascal Ier), p. 700-701, X 9 (notice de K. Bierbrauer sur l'arc-reliquaire d'Éginhard).

Les sièges d'apparat

D. Gaborit-Chopin, *Ivoires…*, p. 72-76 et n° 90-94, p. 191 (« cathèdre de saint Pierre »).

N. Gussone et N. Staubach, « Zu Motivkreis und Sinngehalt der Cathedra Petri », dans *Frühmittelalterliche Studien*, 9, 1975, p. 334-358.

La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano [Atti della Pontificia Academia Romana di Archeologia, serie III, X], Rome, 1971 (et compte rendu de D. Gaborit-Chopin dans *Bulletin monumental*, 131, 1973, p. 286-291).

P. Périn et L.-Ch. Feffer (éd.) *La Neustrie…*, p. 428, n° 152 (notice de K. Weidemann sur la « cathèdre de saint Pierre »).

Le trésor de Saint-Denis…, p. 63-68, n° 5 (notice de D. Gaborit-Chopin sur le « trône de Dagobert »).

R. Melzak, *The Carolingian Ivory…*, p. 79-80, n° 26 (« cathèdre de saint Pierre »).

Les effigies votives

D. Gaborit-Chopin, *La statuette équestre de Charlemagne*, Paris, 1999.

J. Wirth, *La datation…*, p. 234-235 (statuaire carolingienne).

Membra disjecta : *les intailles*

G. A. Kornbluth, *Engraved Gems…*

Les livres religieux

Bibles (et Apocalypses)

W. Cahn, *La Bible romane*, Fribourg, 1982, p. 38-59 (*Les Bibles enluminées de l'époque carolingienne*).

Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1996.

C. Davis-Weyer, « Aperit quod ipse signaverit testamentum. Lamm und Löwe im Apocalypsenbild der Grandval-Bibel », dans K. Bierbrauer, P. K. Klein et W. Sauerländer (éd.), *Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800-1250. Festschrift für F. Mütherich*, Munich, 1985, p. 67-74.

P. E. Dutton et H. L. Kessler, *The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald*, Ann Arbor (Michigan), 1997.

D. Gaborit-Chopin, *Musée du Louvre…*, p. 156-157, n° 41 (ivoire avec Adam, Ève et diverses créatures).

J. E. Gaehde, « Carolingian Interpretations of an Early Christian Picture Cycle to the Octateuch in the Bible of San Paolo fuori le Mura in Rome », dans *Frühmittelalterliche Studien*, 8, 1974, p. 351-384.

Id., « The Pictorial Sources of the Illustrations to the Books of Kings, Proverbs, Judith and the Maccabees in the Carolingian Bible of San Paolo fuori le Mura in Rome », *ibid.*, 9, 1975, p. 359-389.

Id., « The Bible of San Paolo fuori le Mura in Rome. Its Date and Relation to Charles the Bald », dans *Gesta*, 5, 1966, p. 9-21.

J. Guilmain, « The Illumination of the Second Bible of Charles the Bald », dans *Speculum*, 41, 1966, p. 246-260.

H. L. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977.

P. K. Klein, « Les images de la Genèse dans la Bible carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices de Tours », dans *Texte et image. Actes du colloque international de Chantilly, 1982*, Paris, 1984, p. 76-107.

P. K. Klein et R. Laufner, *Trierer Apocalypse. Vollständige Faksimile Ausgabe, Kommentarband*, Graz, 1975.

W. Koehler et F. Mütherich, *Die karolingischen Miniaturen*, 6, 2, *Die Schule von Reims. Von der Mitte bis zum Ende des 9. Jahrhunderts*, Berlin, 1999, p. 109-174.

La Bibbia di San Paolo fuori le Mura, Rome, 1993.

M. Pipal, « Distanzierung und Aktualisierung in der Viviansbibel », dans *Aachener Kunstblätter*, 60, 1994, p. 61-78.

A. St. Clair, « A New Moses. Typological Iconography in the Moutier-Grandval Bible Illustrations of Exodus », dans *Gesta*, 26, 1987, p. 19-28.

M. Vieillard-Troiekouroff, « Les Bibles de Théodulphe et leur décor aniconique », dans R. Louis (éd.), *Études ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévales*, Auxerre, 1975, p. 345-360.

J. Williams (éd.), *Imaging the Early Medieval Bible*, University Park (Pennsylvania), 1999.

799. Kunst und Kultur…, 2, p. 815-820, XI 23-24 (notices de K. Bierbrauer sur la Bible « d'Alcuin » et l'Apocalypse de Trèves).

Psautiers (et Livres d'Heures)

B. Bischoff *et alii* (éd.), *Der Stuttgarter Bilderpsalter. Bibl. Fol. 23, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*, 2 vol., Stuttgart, 1965-1968.

Charlemagne. Œuvre, rayonnement et survivances…, p. 300, n° 488 (notice sur le psautier de Louis le Germanique).

R. Deshman, « The Exalted Servant. The Ruler Theology of the Prayerbook of Charles the Bald », dans *Viator*, 11, 1980, p. 385-417.

S. Dufrenne, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris, 1978.

Chr. Eggenberger, *Psalterium aureum Sancti Galli. Mittelalterliche Psalterillustration im Kloster St. Gall*, Sigmaringen, 1987.

Id., « Une autre forme d'exégèse du psautier : l'enluminure carolingienne tardive à Saint-Gall », dans C. Heitz, W. Vogler et F. Héber-Suffrin (éd.), *Le rayonnement spirituel…*, p. 91-113.

D. Gaborit-Chopin, *Avori medievali. Museo nazionale del Bargello*, Florence, 1988, p. 43-44, n° 9 (David du Bargello).

Id., *Ivoires…*, p. 61-62 et n° 73, p. 188 (Livre d'Heures de Charles le Chauve), p. 62 et nos 74-76, p. 188-189 (psautier de Charles le Chauve), p. 68-69 et n° 84, p. 190 (David du Bargello).

Id., *Musée du Louvre…*, p. 135-140, n° 36 (psautier de Dagulf).

A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen…*, 1, nos 3-4 (psautier de Dagulf), nos 40-41 (psautier de Charles le Chauve), nos42-43 (Livre d'Heures de Charles le Chauve), n° 113 (David du Bargello).

Il futuro…, p. 389, n° 376 (notice de C. Bertelli sur le psautier « ambrosien »).

W. Koehler et F. Mütherich, *Die karolingischen Miniaturen*, 4, *Die Hofschule Kaisers Lothars. Einzelhandschriften aus Lothringien*, Berlin, 1971, p. 35-46 (psautier de Lothaire) ; 5, *Die Hofschule Karls des Kahlen*, Berlin, 1982, p. 75-87 (Livre d'Heures de Charles le Chauve), p. 132-143 (psautier de Charles le Chauve).

B. Meehan, « The Book of Kells and the Corbie Psalter », dans B. Cassidy et R. Muir Wright, *Studies in the Illustration of the Psalter*, Stamford, 2000, p. 12-23.

F. Mütherich et J. E. Gaehde, *Peinture carolingienne…*, p. 25 (VIII) et p. 66-67 (psautier de Louis le Germanique).

A. Paredi, « Nota storica sui Salteri milanesi del IX secolo », dans A. Paredi et L. Santucci (éd.), *Miniature altomedievali lombarde*, II, Milan, 1978, p. 49-178.

K. van der Horst, W. Noel et W. C. M. Wüstefeld (éd.), *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David. Utrecht, 1996* [catalogue d'exposition], Utrecht, 1996, *passim* ; également p. 203-204, n° 14 (ivoires du psautier de Charles le Chauve), p. 204-205 (ivoires du Livre d'Heures de Charles le Chauve).

799. Kunst und Kultur…, 2, p. 812, XI 20 (notice de K. Bierbrauer sur le psautier de Corbie).

Homéliaires

Il futuro…, p. 160-161, n° 230 (notice de V. Longo sur le recueil de Verceil).

G. Lorenzoni, « La pittura nel Veneto », dans C. Bertelli (dir.), *La pittura in Italia. L'alto medioevo*, Milan, 1994, p. 105-107 (mention du codex d'Eginon).

P. L. Zovatto, « L'arte medievale. 2. Le miniature del Codice di Egino », dans *Verona e il suo territorio*, II, Vérone, 1964, p. 560-566.

Martyrologes

Bibliotheca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter. Köln, 1993 [catalogue d'exposition], Cologne, 1993, p. 82-83, n° 8 (notice de K. Bierbrauer sur le martyrologe de Wandalbert de Prüm).

Vies de saints

J.-Cl. Bonne, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », dans *Annales. Histoire, sciences sociales*, janvier-février 1996, 1, p. 37-70.

D. Gaborit-Chopin, *Avori medievali…*, p. 36-37, n° 7 (saint Pierre du Bargello).

Id., *Ivoires…*, p. 68 et no 83, p. 190 (saint Remi d'Amiens).

A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen…*, 1, n° 57 (saint Remi d'Amiens).

R. Melzak, *The Carolingian Ivory Carvings…*, p. 216-217, n° 26 (saint Pierre du Bargello).

Regalia. Les instruments du sacre des rois de France. Paris, musée du Louvre, 1987 [catalogue d'exposition], Paris, 1987, p. 44-46 (notice de D. Gaborit-Chopin sur le saint Remi d'Amiens).

Autres ouvrages de piété

W. Koehler et F. Mütherich, *Die karolingischen Miniaturen*, 6, 1, *Die Schule von Reims. Von den Anfängen bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts*, Berlin, 1994, p. 172-182 (Physiologus).

F. Mütherich, « Die Fuldaer Buchmalerei in der Zeit des Hrabanus Maurus », dans W. Böhme (éd.), *Hrabanus Maurus und seine Schule. Festschrift der Rabanus Maurus Schule*, Fulda, 1980, p. 94-105 (Louanges de la sainte Croix).

F. Mütherich et J. E. Gaehde, *Peinture carolingienne…*, p. 21-22 (Psychomachie).

K. van der Horst, W. Noel et W. C. M. Wüstefeld (éd.), *The Utrecht Psalter…*, p. 190-191, n° 9 (*Physiologus*).

799. Kunst und Kultur…, 1, p. 56-59, II 14 (notice de K. Bierbrauer et A. Schmid sur les Louanges de la sainte Croix).

Tétraévangiles et évangéliaires

Charlemagne ou l'éveil de l'Europe. Autun, 1999 [catalogue d'exposition], Autun, 1999, p. 46-47 et 56-57 (notices de G. Lanoë et J. Décréaux sur les évangiles de Flavigny et de Gundohinus).

C. Chazelle, *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge, 2001, p. 266-292 (péricopes d'Henri II/*Codex aureus* de Ratisbonne).

J. Duft et R. Schnyder, *Die Elfenbeineinbänder…*, p. 55-94 (reliure de Saint-Gall).

V. H. Elbern, *Goldschmiedekunst…*, p. 87-90 (plat orfévré du Codex aureus de Ratisbonne).
H. Fillitz, *Die Schatzkammer…*, p. 169-170, n° 5 (évangiles « du Couronnement »).
D. Gaborit-Chopin, *Ivoires…*, p. 49 et n° 51, p. 185-186 (reliure de Lorsch), p. 49 et n° 52, p. 186 (Christ d'Oxford), p. 52-53 et n° 58, p. 187 (crucifixion de Narbonne), p. 56 et n° 63, p. 187 (scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ, Paris, BNF ms. lat. 9388 et 9393), p. 56 et nos 64-65, p. 187-188 (tentation du Christ de Francfort), p. 62-64 et n° 77, p. 189 (péricopes d'Henri II/*Codex aureus* de Ratisbonne), p. 66 et n° 81, p. 189-190 (évangiles « de Noailles »), p. 76-77 et n° 98, p. 192 (reliure de Saint-Gall).
P. Gichtel, *Der Codex Aureus von S. Emmeram. Die Restaurierung*, Munich, 1971.
A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen…*, 1, n° 5 (Christ d'Oxford), n° 31 (crucifixion de Narbonne), nos 13-14 (reliure de Lorsch), n° 41 (péricopes d'Henri II/*Codex aureus* de Ratisbonne), n° 71 (évangiles « de Noailles »), nos 72-73 (scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ, Paris, BNF ms. lat. 9388 et 9393), n° 75 (tentation du Christ de Francfort), nos 83-84 (crucifixion et scènes postérieures à la Passion, Paris, BNF ms. lat. 9383 et 9390), n° 87 (Ascension de Veste Coburg), n° 163 (reliure de Saint-Gall).
W. Koehler et F. Mütherich, *Die Hofschule Karls des Kahlen…*, p. 144-156 (évangiles « des Célestins »), p. 175-198 (*Codex aureus* de Ratisbonne) ; 6, 1, *Die Schule von Reims. Von den Anfängen bis zur Mitte des 9. Jahrhunderts*, Berlin, 1994, p. 73-84 (évangiles d'Ebbon).
P. Périn et L.-Ch. Feffer (éd.) *La Neustrie…*, p. 290, n° 117 (notice de D. Gaborit-Chopin sur l'ivoire au Christ d'Oxford).
R. Melzak, *The Carolingian Ivory…*, p. 47-49, n° 6 (Ascension de Veste Coburg), p. 68-72, nos 21-22 (scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ, Paris, BNF ms. lat. 9388 et 9393).
F. Mütherich, « Book Illumination at the Court of Louis the Pious », dans P. Goodman et R. Collins, *Charlemagne's Heir. New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)*, Oxford, 1990, p. 593-604 (évangiles d'Ebbon).
Id., « Die Buchmalerei am Hofe Karls des Grossen », dans W. Braunfels et H. Schnitzler (éd.), *Karl der Grosse…*, 3, p. 9-53 (évangiles de Saint-Médard de Soissons, de Lorsch, « du Couronnement »…).
F. Mütherich, « Manuscrits enluminés », dans P. Riché, C. Heitz et F. Héber-Suffrin (éd.), *Autour d'Hildegarde…*, p. 49-55 (évangéliaire de Godescalc).
F. Mütherich et J. E. Gaehde, *Peinture carolingienne…*, p. 9, 10, 24, 32-37 (évangéliaire de Godescalc), p. 14, 26, 84-87 (évangiles de Lothaire), p. 17, 27, 93-95 (évangiles « de François II »).
L. Nees, *The Gundohinus Gospels*, Cambridge (Mass.), 1987.
K. van der Horst, W. Noel et W. C. M. Wüstefeld (éd.), *The Utrecht Psalter…*, p. 178-179, n° 4 (évangiles d'Aix-la-Chapelle), p. 180-181, n° 5 (évangiles de Xanten), p. 216-217, n° 21 (évangiles « des Célestins »), p. 184-185, n° 6 (évangiles d'Ebbon).
A. von Euw, Das Buch der vier Evangelien : Kölns Karolingische Evangelienbücher, Cologne, 1989.
O. K. Werckmeister, *Der Deckel des Codex Aureus von S. Emmeram*, Strasbourg, 1963.
799. Kunst und Kultur…, 2, p. 696-698, X 2 (notice de R. Kahsnitz sur l'ivoire au Christ d'Oxford), p. 727-733, X 21 (notice de K. Bierbrauer sur les évangiles de Lorsch), p. 733-736, X 22 (notice de P. Williamson sur la reliure de Lorsch).

Sacramentaires

R. G. Calkins, « Liturgical Sequence and Decorative Crescendo in the Drogo Sacramentary », dans *Gesta*, 25, 1986, p. 17-23.
C. Chazelle, *The Crucified God…*, p. 81-99 (sacramentaire de Gellone).
J. Décréaux, *Le sacramentaire de Marmoutier (Autun, 19 bis) dans l'histoire des sacramentaires carolingiens du IXe siècle*, Rome, 1985.
A. Dumas et J. Deshusses (éd.), *Liber sacramentarium Gellonensis*, Turnhout, 1981.
D. Gaborit-Chopin, *Ivoires…*, p. 56 (sacramentaire de Drogon).
A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen…*, 1, n° 74 (sacramentaire de Drogon).
W. Koehler et F. Mütherich, 5, *Die Hofschule Karls des Kahlen…*, p. 165-174 [fragment de sacramentaire de Metz].
E. Palazzo, « L'enluminure à Metz au haut Moyen Âge (VIIIe-XIe siècles) », dans *Metz enluminée. Metz, 1989* [catalogue d'exposition], Metz, 1989, p. 23-27 (sacramentaire de Drogon).
R. E. Reynolds, « The Portrait of the Ecclesiastical Officers in the Raganaldus Sacramentary an its liturgico-canonical Significance », dans *Speculum*, XLVI, 1971, p. 432-442 (sacramentaire de Marmoutier).
B. Teyssèdre, *Le sacramentaire de Bellone et la figure humaine dans les manuscrits francs du VIIIe siècle*, Toulouse, 1959.
F. Unterkircher, *Zur Ikonographie und Liturgie des Drogo-Sakramentars*, Graz, 1977.
K. van der Horst, W. Noel et W. C. M. Wüstefeld (éd.), *The Utrecht Psalter…*, p. 196-197, n° 11 (sacramentaire de Drogon), p. 220-221, n° 22 (sacramentaire de Marmoutier).

En guise de synthèse

D. Alibert, « La majesté sacrée du roi : images du souverain carolingien », dans *Histoire de l'art*, 5/6, 1989, p. 23-36.
Id., « Rois et saints couronnés (IXe-XIe siècles) », dans M. Aurell et Th. Deswarte (éd.), *Famille, violence et christianisme au Moyen Âge. Mélanges offerts à Michel Rouche*, Paris, 2005, p. 443467.
C. Chazelle, *The Crucified God…*
A.-O. Poilpré, « Charles le Chauve trônant et la Majestas Domini. Réflexion à propos de trois manuscrits », dans *Histoire de l'art*, 55, oct. 2004, p. 45-54.
Id., *Majestas Domini. Une image de l'Église en Occident, Ve-IXe siècles*, Paris, 2005.

Les livres profanes

B. Bischoff *et alii*, *Aratea. Kommentar zum Aratus des Germanicus Ms. Voss. Lat. Q. 79 Bibliothek der Rijksuniversiteit Leiden*, Lucerne, 1989.
Charlemagne. Œuvre, rayonnement et survivances…, p. 276, no 455 (traité d'astronomie de Vienne).
J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, *L'empire carolingien…*, p. 112 (traité de médecine de Paris).
W. Koehler et F. Mütherich, *Die karolingischen Miniaturen*, 4, *Die Hofschule Kaisers Lothars. Einzelhandschriften aus Lothringien*, Berlin, 1971, p. 85-100 (Térence du Vatican) ; 6, 2, *Die Schule von Reims. Von der Mitte bis zum Ende des 9. Jahrhunderts*, Berlin, 1999 (Térence de Paris)..
K. van der Horst, W. Noel et W. C. M. Wüstefeld (éd.), *The Utrecht Psalter…*, p. 198-199, n° 12 (traité d'astronomie de Madrid), p. 200-201, n° 13 (Aratos de Leyde).
D. H. Wright, « The Organization of the lost Late Antique illustrated Terenz », dans C. A. Scharannes-Mazel et M. M. Smith (éd.), *Medieval Manuscripts of the Latin Classics : Production and Use. Proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500. Leiden, 1993*, Londres, 1996, p. 41-56.
799. Kunst und Kultur…, 2, p. 716-719, X 17, p. 725-727, X 20 (notices de K. Bierbrauer sur le traité d'arpentage et le traité d'arithmétique de Bamberg), p. 719-721, X 18 (notice de K. Bierbrauer et A. Schmid sur le Térence du Vatican).

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
Biblioteca d'Humanitats